le età del cinema
the ages of cinema

a cura di

Enrico Biasin
Roy Menarini
Federico Zecca

Dipartimento
di Storia e Tutela
dei Beni Culturali
Università
degli Studi di Udine
DAMS/Gorizia

Forum

279

Le età del cinema
The Ages of Cinema

XIV Convegno Internazionale di Studi sul Cinema
Udine
20-22 marzo 2007

Università degli Studi di Udine
Facoltà di Lettere e Filosofia
Facoltà di Lingue e Letterature Straniere
Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali
Dipartimento di Lingue e Civiltà dell'Europa Centro-orientale
Corso di Laurea DAMS, Gorizia
Corso di Laurea in Mediazione Culturale. Lingue e Civiltà dell'Europa Centro-orientale, Udine
Corso di Laurea in Relazioni Pubbliche, Gorizia
Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte, Udine
Centro Polifunzionale di Gorizia
Centro Studi Amidei, Gorizia
CINEMANTICA, Laboratorio Cinema e Multimedia, Udine
LA CAMERA OTTICA, Laboratorio di Restauro del Film, Gorizia
CREA, Centro Ricerche ed Elaborazioni Audiovisive, Gorizia

Dipartimento di Scienze della Comunicazione e dello Spettacolo, Università Cattolica di Milano
Dipartimento di Musica e Spettacolo, Università degli Studi di Bologna

FONDAZIONE CRUP

Ministero per i Beni e le Attività Culturali/Direzione Generale per il Cinema

Comune di Udine
Provincia di Udine
Comune di Gradisca d'Isonzo
Provincia di Gorizia
Regione Friuli Venezia Giulia
Consorzio per lo Sviluppo del Polo Universitario, Gorizia
Transmedia, Gorizia
Carnica Assicurazioni

Cineteca del Comune di Bologna
Laboratorio "L'immagine ritrovata", Bologna
CEC, Centro Espressioni Cinematografiche, Udine
Premio "Sergio Amidei", Gorizia
La Cineteca del Friuli, Gemona
Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone
Cinemazero, Pordenone

Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale, Roma
Museo Nazionale del Cinema, Torino
Národní Filmnový Archiv, Praha
Filmarchiv Austria, Wien
Cinémathèque Royale de Belgique, Bruxelles

In collaborazione con le riviste: "CINEMA & Cie" *e* "Cinergie. Il cinema e le altre arti"
e con il sostegno al Premio "Carnica-Limina" *di:*
Carnica Assicurazioni
Movimento del Turismo del Vino - Delegazione del Friuli Venezia Giulia

Progetto: Alice Autelitano, Enrico Biasin, Giulio Bursi, Mariapia Comand, Roy Menarini, Francesco Pitassio, Leonardo Quaresima, Valentina Re, Cosetta Saba, Simone Venturini, Laura Vichi
Organizzazione: Franca Caufin, Centro Convegni e Accoglienza, Università degli Studi di Udine
Alice Autelitano, Giorgio Bacchiega, Enrico Biasin, Alessandro Bordina, Ilaria Borghese, Giulio Bursi, Silvio Celli, Mariapia Comand, Marco Comar, Chelu Deiana, Livio Gervasio, Andrea Lissoni, Valeria Mantegazza, Sara Martin, Roy Menarini, Francesco Pitassio, Cristiano Poian, Leonardo Quaresima, Valentina Re, Cosetta Saba, Laura Sangalli, Gianandrea Sasso, Simone Venturini, Laura Vichi, Federico Zecca
Ufficio stampa: Catia Donini con la collaborazione di Ilaria Zanzi
Sito Internet: Cristiano Poian
Assistenza tecnica: Gianandrea Sasso, CREA, Centro Ricerche ed Elaborazioni Audiovisive, Gorizia
Simone Venturini, LA CAMERA OTTICA, Laboratorio di Restauro del Film, Gorizia
Marco Comar, CINEMANTICA, Udine
CLAV, Udine
Traduzioni: WS Traduzioni, Udine
Disegni e progetto grafico: Stefano Ricci

© 2008 Copyright by Forum, Udine

Stampa: Poligrafiche San Marco, Cormons (GO)

Si ringrazia Gloria Lauri-Lucente (University of Malta) per la collaborazione alla revisione dei testi.

L'editore è a disposizione degli aventi diritto per le fonti iconografiche non individuate.

















le età del cinema
the ages of cinema

XIV Convegno Internazionale
di Studi sul Cinema

XIV International
Film Studies Conference

University of Udine

a cura di

Enrico Biasin
Roy Menarini
Federico Zecca

Dipartimento
di Storia e Tutela
dei Beni Culturali
Università
degli Studi di Udine
DAMS/Gorizia

Forum

*Multiversum and Nonsynchronism (*Ungleichzeitigkeit*): Temples of Distraction in Florence in the 1920s* 175
Riccardo Castellacci

Avant "le cinéma devient un art" 189
Eric de Kuyper

Si può pensare una cronologia europea del cinema? 193
Pierre Sorlin

The National Identity and Film Heritage: Post Yugoslav Film Histories 201
Nevena Daković

Imitations of Royalty. The Representation of the Hapsburg Monarchy in Austrian Feature Films 207
Thomas Ballhausen and Günter Krenn

With or Without the Hyphen 221
Giuliana Muscio

From Mussolini to Solino. *The Shifting Image of Italy and Italians in German Films* 231
Christoph Wahl

Liberare lo sguardo: nuovi percorsi per una storiografia del cinema italiano del dopoguerra 245
Manuela Gieri

A Hypothesis of Periodization for Italian Popular Cinema: The Case of Episode Film (1961-1976) 259
Alice Autelitano

Place as Period: The Case of EUR 269
John David Rhodes

Périodes? ou écoles nationales? Histoire? ou géographie? 283
François de la Bretèque

Past Futures: Different Perspectives in French and Dutch Film Criticism Before and After the Transition to Sound 297
Ansje van Beusekom

Le "Film europe movement" dans le "nouvel ordre mondial" des années vingt: périodisation ou chronologie 303
Francesca Betteni-Barnes Doumerc

Exoticism, Modernity and the Cinematic Gaze in Transcultural Europe: Perspectives on the French Reception of Swedish Cinema of the late 1910s and early 1920s 321
Anna Sofia Rossholm

Refocusing French Spare Drama around 1948 327
Ivone Margulies

Other Cinemas: The Photographic Gaze of the Long Twentieth Century 335
Alessandra Raengo

From Here to Eternity: Periodization of Hollywood Cinema 351
Leonardo Gandini

The "New Hollywood:" Period-building and Naming 357
Nadia Al Salti

Film History with Television History: Weaving Together the Strands & Listening to the Pauses 365
Mary Beth Haralovich

Postmoderno, neobarocco. Un'ipotesi sul cinema contemporaneo 377
Enrico Carocci

Film Style, Period-Building, and Technological Determinism 387
Brian Price

Le "Cinéma projeté" et les périodisations de l'histoire technique du cinéma 393
François Albera

La Périodisation pour quoi faire? L'exemple du cinéma "amateur" et du film de famille 401
Roger Odin

L'Introduction du microphone dans le processus de création artistique: une approche anthropologique des relations entre arts et technique 411
Giusy Pisano

Ingranaggi infernali: come la tecnologia segna il passo nella storia del cinema 429
Chiara Caranti

Immagine E suono: per una periodizzazione a partire dall'evoluzione tecnica del sonoro cinematografico 439
Manlio Piva

Enrico Biasin, Roy Menarini e Federico Zecca

Presentazione

Le forme della periodizzazione cinematografica appaiono differenti e mutevoli a seconda dell'osservatore che analizza la storia del cinema. È questo il concetto più evidente che emerge dalla vasta serie di interventi che il volume ospita di seguito. Per un mezzo espressivo che nasce quasi senza accorgersene – "l'invenzione senza futuro" dei Lumière – non può rappresentare una sorpresa. Quel che stupisce, invece, è la quantità di modelli storiografici e cronologici cui si può attingere allo scopo di produrre periodizzazioni generali o specifiche dei fenomeni cinematografici. Anche in questo caso, la natura incerta del cinema – sia esso valutato dal punto di vista del dispositivo, o estetico, o formale – viene enfatizzata. I termini esterni della periodizzazione sono generalmente tratti dalla cronologia, che ci offre uno schema per inquadrare i fenomeni storici. Ma se pensare la storia del cinema ha significato periodizzarla, è perché i fatti dovevano poter essere pensati. Pensare la storia del cinema ha quindi significato assegnare una posizione cronologica a certi eventi storici, alle volte subordinarli rispetto ad altri, oppure descriverli con dati caratteristici, rilevarne gli elementi unitari e raggrupparli con altri eventi affinché, nella nostra memoria, fossero facilmente riconoscibili. Con fatica si è arrivati a comprendere che quello della periodizzazione è un problema che ha a che fare con la conoscenza scientifica: ogni periodo deve avere una base filologica e documentaria, e passare i "controlli metodici caratteristici della storiografia".

Tutto questo per dire che il problema della periodizzazione, affrontato direttamente e non per interposto argomento, consente di interrogarsi su molto più che non la sola questione storiografica. Significa guardare ai Film Studies come a una disciplina che deve necessariamente interrogarsi sui metodi d'indagine cronologica che pone in atto, oltre che sulle operazioni di valutazione dei fenomeni a partire dalla loro effettiva insorgenza. Periodizzare è un atto filosofico, che oscilla tra la classificazione dell'universale e la relativizzazione dei confini storici. In fondo, sono questi i due limiti fra i quali oscillano gli interventi del volume, attenti ciascuno a evitare il dogma della periodizzazione e l'opposto pericolo dell'abbattimento di ogni traccia cronologica.

La prima sezione del volume è composta da una serie di saggi che, nella varietà degli approcci metodologici impiegati, considerano la periodizzazione cinematografica o come il fondamento epistemologico dell'attività dello storico, che non può che sanzionarne la provvisorietà e la convenzionalità, o come un "grimaldello" interpretativo da utilizzare a seconda delle proprie esigenze analitiche e dell'asse di pertinenza prescelto. In questo senso, il tema della periodizzazione si pone sia come un momento di riflessione sulle modalità con cui si fa (e si è fatta) storia del cinema sia come uno strumento (e uno sprone) per farne di *nuova*.

Sul primo versante si pongono i contributi, da un lato, di Arnaldo Marcone, Giorgio Tinazzi e Michèle Lagny e, dall'altro, di Gloria Lauri-Lucente e Giacomo Manzoli. I primi sono animati dalla medesima tensione a inquadrare il tema della periodizzazione al di fuori di qualunque "grande racconto" capace di imbrigliarne la scansione e di prestabilirne direzione e finalità. Sia Marcone che Tinazzi, ognuno nei suoi campi disciplinari (lo storiografico il primo, il filmografico il secondo), vedono nello scollamento fra i fatti e le categorie della storia il luogo in cui è operativa la periodizzazione (o meglio *le* periodizzazioni), di cui va sempre tenuto a mente il valore interpretativo. Michèle Lagny, dal suo canto, afferma che l'obiettivo della periodizzazione deve essere quello di costruire "oggetti complessi" che rifiutino la concezione lineare della storia e che rendano conto all'opposto di tutta la sua complessità multitemporale. Di questi tre contributi, gli interventi di Gloria Lauri-Lucente e Giacomo Manzoli vanno a costituire una sorta di ideale "controcanto", poiché dedicati a valutare la tenuta euristica della *Period Theory* di Fredric Jameson, di cui mettono in luce la stretta connessione con una visione ontogenetica, di ascendenza marxista, dello sviluppo storico, che la periodizzazione ha il solo compito di descrivere.

Sul secondo versante, dobbiamo distinguere fra due tipologie di contributi, a seconda che venga data preminenza al fatto storico affrontato o alla categoria interpretativa utilizzata. Nel primo caso (Amy Sargeant, Noa Steimatsky, Karl Hansson, Edouard Arnoldy e Laurent Le Forestier), la periodizzazione è concepita come uno strumento di esplorazione di aspetti della storia non ancora propriamente indagati; nel secondo (Mariagrazia Fanchi, Barbara Grespi, Rossana Maule), come uno strumento di costruzione di una storia "alternativa", composta a partire dalla particolare prospettiva metodologica adottata.

Per ciò che concerne la prima tipologia, Amy Sargeant applica il concetto di periodizzazione all'universo pubblicitario, riflettendo su quanto le caratteristiche dei diversi generi di discorso incidano sulle modalità della loro segmentazione storiografica. Noa Steimatsky si concentra invece sui volti di alcune famose attrici di diverse epoche storiche, concependoli come poderosi catalizzatori discorsivi che permettono di riflettere, oltre che sul cinema, sul sostrato culturale che li ha prodotti. Karl Hansson, d'altro canto, considera l'importanza che alcune esperienze artistiche contemporanee (come la serie *Passions* di Bill Viola) assegnano alla "tattilità" e alla "corporeità", come una manifestazione tipica del periodo di transizione mediatica che stiamo vivendo. Arnoldy e Le Forestier, infine, ripercorrono la rete dei discorsi sociali, a cominciare dagli scritti di Canudo, nelle cui maglie la Francia degli anni Venti e Trenta ha visto nascere la nozione di autore cinematografico e prendere piede, suo tramite, la concezione del cinema come Settima Arte.

Venendo alla seconda tipologia, i quattro interventi che ne fanno parte sono accomunati dall'impiego di categorie interpretative funzionali alla lettura (o rilettura) di specifici oggetti d'analisi. Mariagrazia Fanchi applica un approccio congiunturale al cinema popolare italiano degli anni Cinquanta per dimostrare come questa stagione manifesti segni di complessità e polivalenza ben superiori a quello che possiamo pensare a prima vista. Barbara Grespi utilizza una chiave di lettura warburghiana per dissotterrare i sedimenti gestuali che si annidano negli strati più profondi dell'opera filmica, correlandola alla storia dell'arte e della cultura di un paese. Rossana Maule propone, in una prospettiva femminista, una nuova periodizzazione del cinema muto, con l'intento di accentrare l'attenzione sull'apporto della donna nella sua produzione e diffusione.

La seconda sezione del volume raccoglie un gruppo di interventi dedicati al reinquadramento epistemologico (André Gaudreault e Philippe Marion, Frank Kessler e Sabine Lenk, Annemone Ligensa) e storiografico

(Riccardo Castellacci, Eric de Kuyper, Eirik Frisvold Hanssen) del cinema delle origini. Per Gaudreault e Marion il cinema delle origini è il prodotto di un intreccio di *serie culturali* diverse che la periodizzazione, in quanto riconfigurazione organizzata della continuità evenemenziale, ha lo scopo di sciogliere. Kessler e Lenk, invece, ricostruiscono l'acceso dibattito scientifico che negli ultimi decenni ha accompagnato la dizione stessa di cinema delle origini, e affermano che la relatività di ogni segmentazione storica è attestata dalla presenza di dominanti discorsive che ne sottendono l'esistenza. Il saggio di Ligensa, d'altro canto, applica al "cinema delle attrazioni" tedesco un modello di periodizzazione *reception-oriented*, che ampio spazio riserva all'analisi dell'esercizio cinematografico, concepito come il principale strumento di regolazione dell'esperienza spettatoriale.
E proprio all'esercizio, studiato attraverso le categorie blochiane di *multiversum* e *asincronia*, è dedicato il contributo di Riccardo Castellacci, che nella sua disamina delle sale cinematografiche fiorentine degli anni Venti riesce a coniugare analisi architettonica e indagine socio-antropologica. Eric de Kuyper torna invece ad occuparsi di "cinema delle attrazioni" per rivendicarne l'emancipazione da una prospettiva teleologica che lo relega a mero "sintomo" del cinema narrativo a venire, e sottolinearne, all'opposto, il profondo radicamento nella cultura e nella mentalità del XIX secolo. Eirik Frisvold Hanssen, infine, ricostruendo la storia del Kinemacolor, ci ricorda quanto i fattori di carattere tecnologico siano di dirimente rilevanza nell'attività di periodizzazione estetica, in quanto contribuiscono a stabilire quelle convenzioni linguistiche che caratterizzano un periodo storico.
La sezione centrale del volume – la più corposa in termini di quantità delle proposte – ospita una serie di contributi che prova a lavorare sul concetto di identità in rapporto alle qualità *performative* del medium cinematografico e alle sistematizzazioni cronologiche oramai consolidate offerte dalle diverse storie del cinema nazionali. La scommessa che si propongono di affrontare simili interventi prevede due poste in gioco: da un lato, quella di ridiscutere i parametri costitutivi di *una* storia classica e onnicomprensiva del cinema, consegnataci dalle prime prove storiografiche; dall'altro, quella di utilizzare appunto la nozione di identità – declinata a seconda delle circostanze come nazionale, etnica, di genere sessuale – per riaprire il cantiere della periodizzazione del cinema nell'ambito delle narrazioni culturali e mediali del Novecento.
In apertura di sezione il saggio di Pierre Sorlin si propone di accantonare lo studio del cinema secondo un'impronta puramente nazionale per orientare lo sguardo "sui cinema in Europa". Interrogarsi sul "cinema europeo", sulla sua storia nel corso del secolo appena trascorso, e sulle reciproche interferenze verificatesi fra le diverse cinematografie nazionali presuppone un'ottica di sistema differente da quella solitamente adoperata. Una ricerca che abbia per oggetto i pubblici di ciascuna nazione e la circolazione dei film attraverso i territori del vecchio continente necessita, infatti, conclude Sorlin, di nuove e più aggiornate cronologie d'appoggio. In questo senso, la proposta di Francesca Betteni-Barnes è di ripensare agli anni Venti come ad un momento chiave della storia del cinema in cui la nozione granitica di "cinema europeo" è costantemente decostruita sul piano *discorsivo* da una serie di inteventi critici pubblicati sulla rivista francese *La Cinématographie française*. Allo stesso modo, tanto François de la Bretèque quanto Ivone Margulies si interrogano sull'identità del cinema francese da due prospettive che puntano a riconfigurare i rapporti fra l'evoluzione generale del mezzo e le rispettive articolazioni nazionali: il primo, prendendo in considerazione alcuni scritti di René Clair, della coppia Jean-Louis Bouquet-Henri Fescourt e di Victorien Jasset proprio perché storici "non professionisti", proponendosi di rileggere più periodi della storia del cinema francese alla luce di un più esteso processo culturale; la seconda indagando una particolare fase dello stesso cinema, quella dell'immediato secondo dopoguerra, e prestando attenzione a come il dispositivo cinematografico, durante questo stesso breve arco temporale, sia stato spinto a rinegoziare il proprio linguaggio scendendo a patti con le forme di rappresentazione teatrali.
Il campo dell'analisi *discorsiva* è ancora territorio di pertinenza teorica di due contributi che si interessano al cinema prodotto negli anni fra le due guerre: per un verso, Anna Sofia Rossholm studia la ricezione del cinema svedese dei tardi anni Dieci e Venti da parte della critica e della storiografia cinematografica d'oltralpe crono-

logicamente posteriore al fine di comprenderne le strategie di appropriazione culturale; per l'altro, Ansje van Beusekon esamina la produzione teorica della Dutch Filmliga di Amsterdam nei confronti dello spettacolo del grande schermo per gli anni che vanno dal 1927 al 1931, comparandola con la coeva riflessione critica promossa dalle avanguardie intellettuali di lingua francese ed interpretandola quale momento di legittimazione del cinema inteso come forma di espressione artistica.

Alla cinematografia di nazionalità italiana sono dedicati tre saggi inclusi all'interno di questa stessa parte della raccolta. La produzione cinematografica "popolare" della Penisola è sottoposta ad una proposta di periodizzazione da parte di Alice Autelitano, che con il suo intervento evidenzia i limiti cronologici della stagione dei film "a episodi" (1961-1976) facendo soprattutto riferimento all'alto grado di *intermedialità* presente all'interno di simili opere. Allo stesso modo, un'altra importante e contraddittoria fase di tale cinema è chiamata in causa da Manuela Gieri, che assume il carattere innovativo della via italiana al realismo praticata a partire dalla fine della seconda guerra mondiale "come il mezzo e il metro per valutare appieno un modo davvero nuovo di affrontare il problema della storia del nostro cinema". Infine, John David Rhodes ipotizza la possibilità di segmentare il cinema del nostro Paese promuovendo una realtà dell'architettura urbana italiana – il complesso dell'EUR con l'annesso Palazzo della civiltà e del lavoro – a luogo di fissazione di coordinate identitarie che hanno caratterizzato l'evoluzione dei rapporti sociali, culturali e politici dell'intera nazione.

Il riferimento all'immagine dell'Italia, e soprattutto alle rappresentazioni che dei suoi cittadini sono state fornite dal cinema entro più serie temporali, è nuovamente presente all'interno dei saggi di Giuliana Muscio e di Christoph Wahl. Se il primo intervento si sofferma sul carattere incerto delle raffigurazioni etniche degli italiani nei film dell'era muta americana, suddividendo in tre fasi distinte il processo in questione prima che si giunga ad una parziale assimilazione di tale stereotipo da parte del cinema hollywoodiano alle soglie degli anni Trenta, il secondo orienta il suo sguardo sulle opere cinematografiche tedesche che dagli anni dell'arrivo del sonoro sino alle più recenti prove hanno fornito dei ritratti più o meno "turistici" ed esotici della popolazione residente nel Bel Paese. Il significato *sintomatico* presente in una serie di film può essere rintracciato quando si faccia attenzione a come quest'ultima mette in scena la rappresentazione di un popolo, la sua storia e le sue tradizioni. Due contributi, sempre inseriti nella sezione centrale del volume, si soffermano su quest'ordine di problemi, rilevando come tale significato sia suscettibile di mutamenti consistenti in rapporto al momento storico scelto per l'illustrazione di un particolare soggetto nazionale (il caso della Monarchia asburgica indagato da Thomas Ballhausen e Günter Krenn) e in conseguenza di eventi extra-cinematografici che pure si riverberano nelle pellicole prodotte da uno Stato-nazione all'indomani della sua disgregazione territoriale, culturale e linguistica (l'esempio dell'ex Yugoslavia portato da Nevena Daković).

Le qualità proprie del medium cinematografico, contestualmente alle tecnologie della visione elaborate dalla fotografia a partire dalla metà dell'Ottocento, sono al centro della riflessione di Alessandra Raengo, il cui saggio conclude la sezione centrale della raccolta. Prendendo quale ideale punto di arrivo dell'intero processo il film noir *Suture* (D. Siegel, S. McGehee, 1993), Raengo rintraccia le basi culturali e ideologiche di una sostanziale *epistemologia visiva della razza* nel collegamento "suturante" che è affiorato nel corso dell'ultimo secolo e mezzo tra le procedure del dispositivo cinematografico e fotografico da un lato e il progetto eugenetico ottocentesco delle scienze sociali dall'altro.

La penultima sezione del volume annovera quattro testi che si propongono di affrontare il cinema americano, tanto del periodo "classico" quanto della sua fase "postmoderna", cercando di ipotizzarne una plausibile periodizzazione. Leonardo Gandini entra immediatamente nel merito, provando a ridiscutere alcuni assunti teorici dominanti circa l'identità sia stilistica che cronologica del cinema hollywoodiano "classico". Nadia Al Salti s'interessa invece alla stagione postclassica attraversata da tale cinematografia, interrogandosi su quale significato storiografico attribuire all'espressione "New Hollywood" e su come quest'ultima sia stata utilizzata, a partire

perlomeno dagli anni Sessanta del Novecento, per connotare opere, autori e modi di produzione appartenenti a diverse esperienze e provenienze. Mary Beth Haralovich punta la propria attenzione nei confronti delle reciproche interferenze che si sono verificate negli Stati Uniti fra lo spettacolo del grande schermo e quello televisivo, sottolineando che sono proprio i momenti di sovrapposizione e quelli di distanziamento i momenti probanti a cui guardare per formulare una corretta storia dei due fondamentali media del Novecento. Enrico Carocci, infine, ipotizza una definizione per il cinema odierno, ponendo l'accento sul carattere aleatorio, e talvolta mistificante, di etichette quali "neobarocco" o "postmoderno" e interessandosi all'opera di autori americani in bilico fra ricerca cinematografica e sperimentazione artistico-espositiva (fra gli altri, David Lynch, Gus van Sant, Abel Ferrara).

L'ultimo gruppo di proposte guarda alle *tecnologie* che via via hanno investito il cinema e ne hanno condizionato le fasi e gli esiti produttivi alla stregua di fattori capaci di influire sul lavoro di periodizzazione. Innanzitutto, alla base di queste riflessioni concernenti i rapporti stabilitisi fra istituzione cinematografica, ricerca tecnologica e formazione di saperi e competenze di ordine tecnico, possiamo porre le considerazioni svolte da François Albera. Lo studioso, all'interno della sua indagine sul "cinema proiettato", chiarisce come quella del cinema sia una storia non del tutto lineare, ma attraversata in verità da molteplici atti creativi, "false piste" e sincretismi tecnici e teconologici, che molto devono a quelle che lui stesso definisce come "'utopie' delle tecnologie della comunicazione" e che prima e dopo l'invenzione del mezzo hanno occupato le pagine di testi letterari, trattati scientifici e scritti "utopici" sei-, sette- ed ottocenteschi. Allo stesso modo, le argomentazioni svolte da Chiara Caranti possono essere interpretate come ulteriore prova del fatto che le scoperte di ritrovati tecnologici effettuate durante l'intera evoluzione del cinema hanno seguito una traiettoria cronologica non del tutto lineare ma caratterizzata da balzi in avanti e ritorni al punto di partenza.

Completano la sezione conclusiva del volume la discussione di Brian Price sui pericoli connessi all'applicazione incondizionata di un *determinismo tecnologico* per la spiegazione di interi periodi della storia del cinema; l'analisi storica di Roger Odin sul cinema amatoriale e sul film "di famiglia" intesi come spazi di ricerca operativa sul cinema largamente condizionati da scelte di tipo tecnologico indotte dal mercato; e infine le due ricognizioni storico-culturali di Giusy Pisano e di Manlio Piva sui cicli evolutivi del cinema sonoro in rapporto alla creazione di dispostivi audio-meccanici condizionanti le procedure di produzione e di ricezione della comunicazione cinematografica.

Il XIV Convegno Internazionale di Studi sul Cinema (*Le età del cinema. Criteri e modelli di periodizzazione/The Ages of Cinema. Criteria and Models for the Construction of Historical Periods*, Università degli Studi di Udine, Udine, 20-22 marzo 2007), all'origine di questo volume, è il frutto del lavoro di molte persone e della collaborazione di diverse istituzioni senza le quali il Convegno non sarebbe stato possibile. A tutti loro va la più sincera gratitudine.

Questa pubblicazione, in particolare, è stata realizzata grazie al sostegno della Direzione Generale per il Cinema (Ministero per i Beni e le Attività Culturali) e della Fondazione Cassa di Risparmio di Udine e Pordenone.

Si ringrazia Furio Honsell, Magnifico Rettore dell'Università degli Studi di Udine, Caterina Furlan (Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia), Antonella Riem (Preside della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere), Stefania Mason (Direttrice della Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte), Arnaldo Marcone (Direttore del Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali).

Arnaldo Marcone, Università di Udine

La periodizzazione storiografica e i suoi problemi[1]

Le periodizzazioni sono ad un tempo indispensabili e precarie: fondamentalmente ricostruzioni storiografiche a posteriori, sono ricettive di tendenze e di orientamenti dell'epoca in cui si formano e hanno un valore fortemente sintetico ed evocativo ma proprio per questo non oggettivo. Esse utilizzano o, almeno, presuppongono concetti come tradizione, continuità, mutamento, rottura, differenziazione, e altri ancora, che, comuni a differenti scienze storiche, alla storia della politica, dell'arte, delle istituzioni, dell'economia, implicano, a loro volta, una decisiva componente soggettiva.[2]

Non è in realtà scontato che cosa si debba intendere per periodizzazione. Delio Cantimori nel 1955, nella relazione da lui tenuta al Congresso Internazionale di Scienze storiche di Firenze, avvertendo che si trattava di parola venuta di moda negli ultimi anni, ne dava questa definizione:

> *Per periodizzazione si intende la delimitazione e suddivisione di un processo storico in termini cronologici; l'articolazione così raggiunta deve essere tale che a) corrisponda ad una concezione generale dello svolgimento storico; b) permetta di stabilire quali siano i criteri peculiari di ogni periodo e di chiarirne il nesso tra le differenti forme dello svolgimento storico.*[3]

Le grandi religioni monoteiste, l'islam e il cristianesimo, traducono le loro periodizzazioni della storia in cronologie. L'islam conta gli anni a partire dalla fuga di Maometto a Medina, il cristianesimo dalla data di nascita di Cristo, fissata da Dionigi il Piccolo nel VI secolo al 25 dicembre dell'anno 753 dalla fondazione di Roma. Ma non sono mancati tentativi, più o meno effimeri, di fissare nuovi calendari, cioè nuove epoche storiche: così la Rivoluzione francese, la Rivoluzione sovietica e da noi il fascismo.

In Occidente, le grandi periodizzazioni sono anche quelle consacrate dall'uso scolastico: Antichità, Medioevo, Età Moderna, Età Contemporanea. È caratteristico poi come per ogni periodizzazione di lungo periodo si siano avute ulteriori articolazioni interne, determinate dal progresso scientifico e da ragioni di visibilità.

Il caso della Preistoria è interessante. La divisione della preistoria in tre età risale al 1819, e la si deve al con-

servatore del museo di Copenhagen, Christian Thomsen, che fissò in tre le sue grandi periodizzazioni: abbiamo quindi un'Età della Pietra, un Età del Bronzo e una del Ferro. Poiché ci si rese conto che era necessario articolare ulteriormente in periodi distinti le attività litiche, nel 1865 furono designate con Paleolitico e Neolitico due nuove età con un Mesolitico intermedio tra le due. Di fatto anche l'Età dei metalli, del Bronzo del Ferro e del Rame non sono altro che una periodizzazione che presuppone una classificazione.[4]

Qualcosa di simile si è verificato con il recente riconoscimento, a livello di riflessione storiografica, di una nuova età tra Antichità e Medioevo, la Tarda Antichità. Non è superfluo ricordare alcuni elementi essenziali. La questione che riguarda la Tarda Antichità ha un suo precedente diretto nell'affermarsi, in Germania, di un termine specifico: "die Antike".[5] Esso fu coniato poco oltre la metà del XVIII secolo – come più tardi "Spätantike" – con riferimento alle arti figurative (in particolare la scultura). Circa un secolo dopo, a partire grosso modo dal 1860, inizia il ricorso al termine "die Antike" nel senso specifico di "Antichità classica", greco-romana, distinta da "Altertum" (mondo antico in genere), ricorso che si è intensificato a partire dal 1920 (compare nella nuova accezione per la prima volta nel *Meyers Konversationslexikon* del 1874).

In una sede prestigiosa quale le Settimane spoletine di Studio sull'Alto Medioevo per due volte in poco meno di 40 anni la lezione inaugurale riguarda il problema della periodizzazione e, più specificamente, quello del passaggio tra Antichità e Medioevo. Nell'aprile del 1961 è il medievista Ernesto Sestan che affronta la questione. Nell'aprile del 1997 è invece il turno di una studiosa inglese, Averil Cameron. Cito il passo più significativo della relazione di Sestan perché vi si trovano elementi utili per una riflessione di carattere generale.

> *Le ricorrenti incertezze e difficoltà nella periodizzazione sono implicitamente, se non proprio una condanna, certo una grossa obiezione alla teoria della frattura catastrofica tra Antichità e Medioevo. Non c'è bisogno di ardue argomentazioni per avvertire che la teoria catastrofica, per la sua stessa natura, comporta un periodo di passaggio in termini temporali assai più stretti che non la teoria della continuità, la quale, concatenando le trasformazioni su un ritmo lento, per quasi insensibili sfumature avvertibili distintamente nei loro mutamenti solo ai capi estremi, di partenza e di arrivo, si distende assai più nel tempo e lascia un più largo margine di periodizzazione. Se così è – come mi pare che di fatto sia – ne verrà pure implicitamente l'adesione, sostanzialmente, alla teoria della continuità, pur con i rischi e i dubbi che anch'essa comporta nella sua formulazione più rigida e intransigente, senza compromissioni.*

L'individuazione di un "Mondo antico = classico" diverso dall'Antichità in generale, a sua volta diversa dal Medioevo, significava già una prima cesura, una periodizzazione alternativa a quella tradizionale. Si tratta di una periodizzazione interna a quella più generale di "Evo antico", probabilmente nata a sua volta per attrazione dall'idea di Rinascimento come epoca a sé stante, tanto è vero che spesso si intende appunto con Rinascimento l'epoca di rinascita dell'antico. Come è stato ben osservato da Roberto Weiss: "L'archeologia fu una creazione del Rinascimento. La venerazione per l'Antichità è quasi sempre esistita. Ma si cercherebbe invano nel mondo classico o nel Medioevo uno studio sistematico dell'Antichità".[6]

C'è, invero, un "moderno" anche per l'antico o, per meglio dire, c'è un momento in cui l'antico acquisisce una sua idea di periodizzazione: potremmo dire che è diventato davvero, per usare la terminologia scientifica corrente, "tardoantico" (aggiungo che nel primo volume, appena pubblicato, di un'opera di ampio respiro dedicata alla pittura medievale a Roma la periodizzazione è 312-1431: il titolo del primo volume, curato da Maria Andaloro, è: *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini [312-468]*, ma nell'introduzione la stessa studiosa introduce il concetto di "postantico" almeno con riferimento all'immagine).[7]

C'è una notevole e complessa personalità nell'Italia ormai sottoposta al governo dei barbari che presta la sua alta cultura al servizio dei nuovi signori goti, di Teoderico: è Cassiodoro che svolge per lunghi anni, nella prima parte del VI secolo, la funzione di ministro del re nel tentativo di realizzare un governo che integri gli occupanti

nella civiltà romana. È a lui che si deve la creazione di un neologismo, *modernus*, per designare quanto caratterizza il suo tempo, oggi diremmo il contemporaneo, in un delicato equilibrio per cui il nuovo è ricettivo dell'antico, di un antico che è portatore di valori assoluti, a partire dal campo giuridico: si veda, ad esempio, quanto si può leggere in *Variae* IV, 52, uno scritto ufficiale indirizzato ad un alto esponente del senato, Simmaco, tra il 507 e il 511: *antiquorum diligentissimus imitator, modernorum nobilissimus institutor*.[8]
Si deve riconoscere, dunque, la provvisorietà e la convenzionalità che sono alla base di ogni periodizzazione. Anche di quelle apparentemente più scontate come è il caso del Medioevo. Si tratta, in realtà, di una articolazione cronologica che ha avuto crescente fortuna e che si è consolidata nella cultura comune già da diversi secoli. Essa, che ha avuto sin dalle origini una connotazione negativa, trae origine dalle riflessioni degli umanisti che, a partire dal Quattrocento, vagheggiavano una nuova età di ripresa culturale e che tendevano a vedere nei secoli successivi alla caduta dell'Impero romano d'Occidente un'epoca buia, di arretratezza e di decadenza. A partire appunto dalla metà del Quattrocento prende piede tra gli intellettuali l'uso di chiamare il millennio circa che li separa dalla fine dell'Impero romano *media aetas*, *media tempora*; più tardi nel Seicento inizia l'uso di *medium aevum*, Middle Ages.
I limiti cronologici che hanno avuto più fortuna, a livello di tradizione manualistica, sono il 476 (deposizione di Romolo Augustolo da parte di Odoacre) e il 1492, data della scoperta dell'America da parte di Cristoforo Colombo. In realtà come data terminale del Medioevo ci sono anche altre possibilità che dipendono dalle tradizioni nazionali o da altre considerazioni: una possibile alternativa è il 1453, anno della conquista di Costantinopoli da parte dei Turchi, oppure per l'Italia il 1494, quando Carlo VIII invade la Penisola, oppure ancora il 1517, l'anno della ribellione di Lutero al papa e, quindi, della fine dell'unità religiosa dell'Occidente.
Le cose in realtà sono più complicate anche in ragione della crescente specializzazione. In genere i secoli dal IV al VI sono oggetto di studio e delle competenze dei tardoantichisti, un termine con il quale si designano degli studiosi, propriamente storici antichi di formazione, che si occupano di questo periodo. Quanto alla scansione cronologica propria dell'età medievale essa varia a seconda dei paesi. In Italia si suole distinguere tra Alto e Basso Medioevo, con il primo che arriva sino al Mille. L'articolazione interna del Medioevo in uso in Germania è più articolata. Qui si è soliti distinguere tra un Primo Medioevo, che arriva grosso modo all'VIII secolo (Carlo Magno), un Alto Medioevo, che comprende i secoli IX-XI, e un Tardo Medioevo, che comprende i secoli XII-XIV. Queste articolazioni cronologiche sono in realtà in uso solo per l'Occidente latino. Per l'Oriente greco si tende invece a considerare come un periodo fondamentalmente unitario quello che va dalla fondazione di Costantinopoli da parte di Costantino nel 330 (o al più tardi dal regno di Giustiniano metà VI secolo) sino alla presa della città da parte dei Turchi nel 1453: è il cosiddetto "millennio bizantino", la cui conclusione coincide grosso modo con quella dell'età che noi chiamiamo "medievale" ma a cui non fa seguito nessun Rinascimento.
Quanto all'idea *globale e specifica* di Rinascimento essa è entrata in crisi nel corso del secolo scorso quando si è cominciato a dissolvere l'antitesi Rinascimento/Medioevo.[9] Si è proseguito banalizzando il concetto stesso, parlando di Rinascimento carolino, Rinascimento del XII secolo e così via. Insomma si è tolta all'idea, alla periodizzazione, il suo valore specifico in riferimento al campo delle lettere e delle arti. Il Rinascimento ha subito, cioè, la stessa sorte del Medioevo, cui è strettamente collegato come categoria di periodizzazione storiografica, che è stato anch'esso svuotato progressivamente di contenuto se si pensa come vieppiù dilatata sia stata da taluni la nozione di Tarda Antichità (arrivando sino a Carlo Magno se non al Mille), anche utilizzando in parallelo quella di "premoderno".
Le periodizzazioni in storia dell'arte sono particolarmente delicate: basterà qui ricordare quelle utilizzate da Giorgio Vasari nelle sue *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti italiani da Cimabue insino ai nostri giorni*. L'età considerata esemplare è l'antichità, che peraltro comincia a declinare, in larga misura per cause di decadenza interna, con Costantino. Per Vasari ci sono fondamentalmente tre grandi periodi: quello antico, che da

origini più o meno imprecisate arriva a Costantino, la decadenza, che arriva sino alla metà del XIII secolo, e, infine, la rinascita, quando gli artisti, avendo riscoperto l'antico modo di dipingere, creano le condizioni per l'inizio della storia moderna.[10]

Merita di ricordare come a contribuire a mettere in discussione le categorie tradizionali di periodizzazione sia stata una riconsiderazione della storia del libro come manufatto e, quindi, della lettura. In uno studio che ha fatto epoca, *L'Apparition du livre* di L. Febvre e H. Martin,[11] tale storia è fondamentalmente una storia di continuità. Tra Medioevo e Rinascimento non ci sarebbe in realtà che una lenta evoluzione anche sotto il profilo della produzione libraria, perché si erano realizzate procedure che garantivano meccaniche riproduzioni negli ateliers di copia. Viceversa una studiosa americana, Elisabeth Eisenstein, vede proprio nella stampa un fattore di cambiamento decisivo senza il quale non si sarebbero potuto avere né la Riforma protestante né la stessa rivoluzione scientifica.[12]

Ci sono poi le periodizzazioni concepite in funzione della storia universale. Per introdurre il problema della periodizzazione nella storia moderna nessun pensatore ci risulta forse più utile di Voltaire. Voltaire nel *Siècle de Louis XIV* sosteneva che chi ha capacità di discernimento, "chi possiede un poco di gusto", non conta che "quattro secoli nella storia del mondo: le quattro età felici che hanno conosciuto la perfezione delle arti". Per Voltaire queste quattro età erano l'Atene di Pericle, la Roma di Augusto, la Firenze del Rinascimento e, infine, la Francia di Luigi XIV. In realtà, a bene vedere, queste età sono due: la prima essendo rappresentata dall'Antichità, dai Greci e dai Romani, e la seconda dai moderni, i Fiorentini e, quindi, i Francesi, separati da un lungo Medioevo. La peculiarità dei tempi moderni è che in essi il progresso delle arti e, quindi, dei *moeurs*, dunque della civiltà in generale, inteso anche come espansione territoriale, ha assunto dimensioni tali da impedire, come era avvenuto per gli antichi, una ricaduta nelle barbarie. Se dunque l'età contemporanea rappresenta un punto di non ritorno, la periodizzazione voltairriana esclude anche una concezione ciclica della storia. Se il progresso è l'indicatore della nuova civiltà, un progresso che non ammette regresso, si tratterà poi di individuare – ma non era questo il problema di Voltaire – le sue scansioni interne.

Il concetto di storia moderna risente indubbiamente della complessità e dell'ambiguità insita nel termine che, coniato già nel VI secolo, come si è detto, fondamentalmente con il significato di "recente", ha assunto nel corso del tempo valenze ideologiche forti. L'idea di "moderno" sta ad indicare una differenziazione radicale di un'epoca (nello specifico un'età) rispetto a quanto la precede. Di qui scaturisce il problematico presupposto di un periodo storico che dalla fine del Quattrocento o dall'inizio del Cinquecento si intende diverso e incompatibile rispetto al passato. Si tratta di un'epoca il cui punto di arrivo, sul piano sociale e istituzionale, è collocato nella Rivoluzione francese, che segna una rottura netta con l'organizzazione politica preesistente (detta appunto "Ancien Régime"), e, su quello delle relazioni economiche e produttive, nella Rivoluzione industriale inglese (per la quale si fissa di solito una data abbastanza precisa di inizio: "attorno al 1760"), determinata da una sequenza impressionante di innovazioni tecniche. Da qui si fa iniziare una nuova modernità che si suole definire "contemporaneità" e che è inevitabilmente soggetta a ulteriori articolazioni cronologiche (tanto è vero che si parla di contemporaneità come presente "a geometria variabile", dunque che prescinde da una possibile periodizzazione condivisa). In realtà è innegabile che la sovrapposizione, più o meno parziale, di modernità e contemporaneità sia un riflesso della storia dell'Occidente, che presuppone, come esito finale, che modernizzare significhi "occidentalizzare".[13]

Tanto è poco coerente quest'uso di un contemporaneo che ha come caratteristica fondamentale la "modernizzazione" che dalla fine degli anni Settanta si è iniziato a ricorrere al concetto di "postmoderno", un termine nato con riferimento al funzionalismo architettonico, che però entra presto nell'uso per designare dottrine filosofiche e letterarie.[14] "Postmoderno" vale, in realtà, come "postcontemporaneo": esso presuppone una revisione dell'idea di progresso costante e ineluttabile propria della nozione di moderno.

Vorrei concludere queste mie considerazioni con una rapida riflessione su quelle che mi paiono essere le tendenze attuali nella riflessione storiografica.
È oggi evidente una tendenza a sottovalutare i grandi eventi di storia politica e amministrativa come termini di scansione cronologica, che comporta un ripensamento di fondo dei periodi storici.[15] Se ne ha una riprova nel ricorso alla nozione di "transizione", una nozione che vale a superare la difficoltà di individuare momenti precisi di svolta, di separazione, tra un'epoca e un'altra, che è quanto è proprio di una periodizzazione.
Una citazione, tratta da un libro appena pubblicato (gennaio 2007), di Claudio Pavone, *Prima lezione di storia contemporanea*, mi sembra illuminante:

> *Se ci si scosta dai grandi avvenimenti politici e militari va vieppiù sfumando la distinzione fra gli eventi e i processi come elementi periodizzanti. L'inizio e la fine di una guerra sono databili con sicurezza: ma i processi sociali, economici e culturali che l'hanno resa possibile vengono cercati a ritroso nel tempo senza limiti ben individuabili; e ai dopo guerra che, come nei casi della prima e della seconda guerra mondiale, sono periodi di grande rilievo storico, non è facile dare termini* ad quem *precisi, univoci e validi per tutti i paesi coinvolti. Le lente metamorfosi e le lunghe gestazioni sono difficili da periodizzare per la compresenza in esse di cose che stentano a morire e di cose che stentano a nascere. Gli storici ricorrono volentieri in questi casi al concetto di "periodo di transizione", con il rischio di trasformare l'intera storia in una lunghissima transizione dall'alfa dell'inizio all'omega della "pienezza dei tempi" (quasi una nostalgia escatologica). All'opposto, quando l'accento viene fatto battere più sulle strutture che sui processi, si arriva a considerare la mutazione "come scostamento dalla norma ipostatizzata anziché come normalità" (Hans-Ulrich Wehler).*[16]

Lo storico inglese Lawrence Stone ha tracciato una sintesi aggiornata e utile dei più recenti orientamenti storiografici.[17]
La "nuova storia", in cui agisce come fattore di rinnovamento la contiguità con le moderne scienze sociali, si caratterizza precisamente per l'interesse per i processi di trasformazione della società a vari livelli, a cominciare dalla famiglia: la storia è concepita come storia del cambiamento sociale. In altri termini: allo storico è affidato il compito di chiarire in termini diacronici quei fenomeni che le scienze affini studiano in prospettiva sincronica. L'indebolirsi dell'importanza della storia politica, dell'evento – cosa che non vale solo per la storia contemporanea – rende dunque comprensibile la difficoltà di arrivare a periodizzazioni condivise. Perché, in buona sostanza, la periodizzazione è una forma di generalizzazione che può trasformarsi in una chiave interpretativa. Determinante è, evidentemente, alla fine, la prospettiva in cui opera il singolo ricercatore.
C'è una parola francese che è divenuta rapidamente una sorta di termine tecnico cui si possono ricondurre un nuovo orientamento storiografico e nuovi filoni di ricerca: *mentalité*.
Un bell'esempio di questo approccio è rappresentato dalle ricerche di Peter Brown sulla Tarda Antichità. Brown prescinde dalle categorie analitiche ben definite di popolazione, economia, sistema politico o sociale, cultura e altro. Il risultato è un'intima sovrapposizione di storia, letteratura, religione e arte: l'interesse per ciò che avveniva nella mente degli uomini. Non c'è una trama narrativa. Non ci può essere periodizzazione per la storia della mentalità.
In realtà, a ben guardare, le periodizzazioni sono entrate in sofferenza per il massiccio ingresso nella storiografia delle scienze sociali e la prospettiva comparativistica che trascende i confini nazionali. In quest'ottica il libro probabilmente più innovativo rimane *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, la cui prima edizione risale al 1949. L'accento del libro batte sulla geografia, l'ecologia e la demografia, considerati fattori costrittivi che impongono limiti rigorosi a qualsiasi azione dell'uomo. Nel libro si supera qualsivoglia prospettiva nazionale e si spazia nell'intero bacino del Mediterraneo. Rispetto a fattori strutturali ineludibili di questo rilievo anche l'azione di imperatori, per quanto importanti, come Filippo II, risulta marginale. È

una storia che è fondamentalmente estranea a quella dell'ideologia liberale del progresso, così come a quella marxista dell'evoluzione sociale, che presuppone le trasformazioni dei modi di produzione.

Sono a loro modo significative le considerazioni svolte da Eric Hobsbawn in un libretto apparso in Italia con il titolo *Intervista sul nuovo secolo*.[18]

Oggetto della conversazione è, tra l'altro, una riflessione sul noto libro di Hobsbawn, *Il secolo breve*,[19] cioè sulle peculiarità del XX secolo (secolo viceversa giudicato "lunghissimo", ad esempio, da Charles S. Meier):[20] il secolo del fallimento delle ideologie, che si può dire esser nato in ritardo nel 1914 con lo scoppio del primo conflitto mondiale e morto in anticipo nel 1991 con il collasso dell'Unione Sovietica. L'intervistatore gli chiede se ci sono ormai elementi per individuare la nuova epoca successiva al crollo dell'URSS (siamo prima dell'attacco alle Torri Gemelle).

Hobsbawn spiega che già nel 1994, quando aveva scritto il libro, non considerava il 1991 come l'unica possibilità quale punto di arrivo del XX secolo. Aveva scelto quella data in un certo senso per ragioni di convenienza, perché le date esatte sono sempre materia di convenienza storica, o pedagogica, o giornalistica. Insomma la scelta di una datazione non è qualcosa per cui gli storici siano pronti a battersi: è una convenzione. Riconosce, per esempio, che dal 1973 l'economia mondiale è entrata in una nuova fase e articola ulteriormente il suo secolo in "età della catastrofe" (1914-1950), in "età dell'oro" (1975) e, infine, la "frana" (dal 1975 al 1991 e oltre).

Meritano di essere ricordate in proposito le considerazioni svolte da uno storico contemporaneo italiano molto acuto, Silvio Lanaro, in merito all'idea di contemporaneo e alla sua problematicità.[21] A suo modo di vedere l'idea di una contemporaneità lunga (dalla Rivoluzione francese ai giorni nostri) ha a che vedere con una sorta di pigrizia intellettuale, o di acquiescente passività, che consiste nell'accettare il presupposto che la Rivoluzione francese (almeno nell'insegnamento scolastico in Francia e in Italia) sia il cosiddetto "evento inaugurale" dell'età contemporanea, nel senso precisato dal filosofo francese Paul Ricoeur.[22] Non si tiene conto che così si continua a riconoscere come fondanti la modernità e la contemporaneità delle categorie politiche tipiche del linguaggio ottocentesco quali democrazia, liberalismo, parlamentarismo, mercato e così via.

È opportuno ricordare come a un livello concettuale semplificato, per uscire dall'impasse di periodizzazioni sofisticate per indicare il contemporaneo, si ricorra frequentemente alla più ovvia delle articolazioni cronologiche, ovvero quelle per secoli, dove il XIX secolo è associato all'idea dell'avvento delle nazioni, del liberalismo, della borghesia, del capitalismo, del colonialismo, mentre per il XX predominano associazioni negative, a cominciare da quella di totalitarismo, di massificazione o, genericamente, a quella, apparentemente più neutrale, di "compimento della modernizzazione".

È difficile stabilire a quale tempo apparteniamo davvero. Forse proprio l'avvento del cinema può valere come "evento inaugurale" nel senso suggerito da Paul Ricoeur, in quanto rompe il nesso tra esperienza visiva della realtà e l'elaborazione dell'immaginario.

Tocca proprio agli studiosi di una disciplina così fondamentalmente moderna, ed eppure così storicamente già connotata, come è quella del cinema, di dibattere le periodizzazioni che possano essere utili per fissare i periodi, le epoche del suo divenire: in proposito è quasi obbligatorio ricordare il libro di Asa Briggs e Peter Burke, *A Social History of the Media: From Gutenberg to the Internet*[23] (secondo l'Oxford English Dictionary il termine "media" cominciò ad essere usato negli anni Venti del secolo scorso).[24] Resta il fatto che ogni periodizzazione, per essere valida, presuppone uno scopo fondamentale di intelligibilità di fatti e/o di fenomeni complessi. È insomma una delicata e fondamentale operazione storiografica che richiede una verifica continua e un costante aggiornamento.

Note

[1] Sono grato all'amico Leonardo Quaresima per aver consentito a uno storico come me, che si occupa prevalentemente del passaggio tra mondo antico e medievale, di sottoporre questa riflessione, di ordine generale, a specialisti di un ambito tanto scientificamente agguerrito e innovativo come è quello della storiografia cinematografica. Sono lusingato di constatare i punti di contatto che si sono registrati tra il mio intervento e quello di Giorgio Tinazzi.

[2] Sul concetto di periodizzazione, cfr. K. Pomian, *L'ordine del tempo* (Torino: Einaudi, 1992).

[3] D. Cantimori, "La periodizzazione dell'età del Rinascimento", in *Relazioni del X Congresso Internazionale di Scienze storiche*, vol. IV (Roma: Sansoni, 1955), ripubblicato in D. Cantimori, *Storici e storia. Metodo, caratteristiche e significato del lavoro storiografico* (Torino: Einaudi, 1971), pp. 553-557 (la citazione è a p. 553).

[4] Cfr. K. Pomian, "Periodizzazione", in *Enciclopedia Einaudi*, vol. X (Torino: Einaudi, 1979), pp. 603-650.

[5] Cfr. W. Müri, "Untersuchungen über den Ursprung und die Entwicklung der Bezeichnung einer geschichtlichen Epoche", *Antike und Abendland*, n. 7 (1958), pp. 7-45; Id., *Griechische Studien. Ausgewählte wort- und begriffsgeschichtliche Forschungen zur Antike* (Basel: F. Reinhardt, 1976), pp. 243-306; A. Heuss, "Antike und Spätantike", in J. Kunisch (a cura di), *Spätzeit. Studien zu den Problemen eines historischen Epochenbegriffs* (Berlin: Duncker & Humblot, 1990), pp. 27-90; Id., *Gesammelte Schriften. Bd. II. Römische Geschichte* (Stuttgart: Steiner, 1995), pp. 1375-1438.

[6] R. Weiss, *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity* (Oxford: Blackwell, 1969) (traduzione mia).

[7] M. Andaloro, *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini (312-468)* (Milano: Jaca Book, 2006).

[8] Cfr. A. Giardina, *Cassiodoro Politico* (Roma: L'Erma di Bretschneider, 2006).

[9] Cfr. G. Galasso, "Rinascimento, ora e domani", *Rivista Storica Italiana*, n. 117 (2005), pp. 179-200.

[10] Cfr. G. Previtali, "La periodizzazione della storia dell'arte italiana", in Id. (a cura di), *Storia dell'arte italiana. Materiali e problemi. Questioni di metodo*, vol. I (Torino: Einaudi, 1979), pp. 5-95.

[11] L. Febbre, H. Martin, *L'Apparition du livre* (Paris: Albin Michel, 1958).

[12] E. Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change. Communications and Cultural Transformations in Early Modern Europe* (Cambridge: Cambridge University Press, 1979); Id., *The Printing Revolution in Early Modern Europe* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983).

[13] Cfr. A. Bizzocchi, "L'idea di età moderna", in *Storia moderna* (Roma: Donzelli, 1998), pp. 3-22; G. Ricuperati, "L'età moderna come periodizzazione e le categorie di periodizzazione dell'età moderna", *Rivista Storica Italiana*, n. 117 (2005), pp. 569-607.

[14] Per il suo uso nel dibattito sull'urbanistica contemporanea (nel caso specifico di Los Angeles), cfr. R.A. Schneider, "The Postmodern City from an Early Modern Perspective", *American History Review*, n. 105 (2000), pp. 1168-1682.

[15] Cfr. Av. Cameron, "The 'Long' Late Antiquity: a Late Twentieth Century Model", in T.P. Wiseman (a cura di), *Classics in Progress. Essays on Ancient Greece and Rome* (Oxford: Oxford University Press, 2002), pp. 165-191, che ricorda, a giusto titolo, quanto la nozione di quest'età sia divenuta popolare tanto presso gli storici di professione quanto presso gli studenti.

[16] C. Pavone, *Prima lezione di storia contemporanea* (Bari-Roma: Laterza, 2007), p. 153.

[17] L. Stone, *The Past and the Present Revisited* (London: Routledge and Kegan, 1987).

[18] E. Hobsbawn, *Intervista sul nuovo secolo* (Bari-Roma: Laterza, 2001).

[19] E. Hobsbawn, *The Age of Extremes: The Short 19th Century. 1914-1991* (London: Michael Joseph, 1994).

[20] Ch. S. Meier, "Consigning the Twentieth Century to History: Alternative Narratives for the Modern Era", *American Historical Review*, n. 105 (2000), pp. 807-831.

[21] S. Lanaro, "L'idea di contemporaneo", in *Storia contemporanea* (Roma: Donzelli, 1998), pp. 611-632. Merita riportare questa considerazione di Lanaro: "Il gioco della periodizzazione è attraente e vivo, ma rischia di sfiorire nella banalità della ricerca di un inconcludente 'primato' degli avvenimenti se ad esso non associamo una qualche consapevole riflessione sulla *natura* della disciplina e del suo oggetto" (p. 612).

[22] P. Ricoeur, "Remarques d'un philosophe", in Id., *Ecrire l'histoire du temps présent* (Paris: Editions du CNRS, 2003).

[23] Cambridge: Polity, 2005.

[24] Cfr. *Oxford English Dictionary* (Oxford: Polity, 2002).

Giorgio Tinazzi, Università di Padova

Convenzionalità e interpretazione

Partiamo da quella che si presume sia stata l'esigenza di questo convegno: per quanto riguarda la periodizzazione, nella storia del cinema, il carattere convenzionale, pur diffuso, ha lasciato il posto, come in gran parte della storia degli altri linguaggi espressivi, a una scelta motivata. Che appare necessaria, sempre che non si adotti un criterio meramente cronologico (come, per fare un esempio, nella pur pionieristica *Storia* di Pasinetti).[1]

Occorre quindi indagare su quelle motivazioni periodizzanti. Certo, il carattere convenzionale (quello che Brunetta ha definito "pensiero semplificatore") ha avuto, o ha, una diffusione notevole, basti pensare – soprattutto per il cinema italiano – alla suddivisione in decenni, o – su un piano più ampio – alla descrizione, con frequenti forzature, di "movimenti" o "tendenze". Di fronte alle spinte riduttive conviene subito contrapporre un punto di vista, che può sembrare ovvio ma che più avanti potrà non rivelarsi tale: la divisione in fasi non è, o meglio non può essere, una operazione neutrale. Dietro le scelte che essa comporta (e alle inclusioni o esclusioni conseguenti) c'è una presa di posizione, con implicazioni in qualche modo anche teoriche. Alla voce "Periodizzazione" dell'*Enciclopedia Einaudi* si legge: "Ogni periodizzazione presenta due aspetti: fattuale e concettuale. Ma, da san Gerolamo a Lévi-Strauss, tanto i fatti le cui successioni sono state divise in epoche, quanto i concetti che sono serviti a questo scopo, hanno visto il loro statuto e il loro contenuto modificato in più riprese".[2] Ciò succede perché, se non altro, dietro ogni indicazione di termini, di mutamenti o svolte, ci sono due precisi agenti: chi li propone, con le sue strumentazioni interpretative, e l'aria del tempo, o – per dirla meglio – un contesto storico che si fa sentire. Cercherò di dare in tal senso qualche suggerimento.

E forse è bene fare una premessa, per chiarire il campo di discussione. Qui non stiamo parlando di autori e delle possibili – e talora legittime – articolazioni nel tempo delle loro opere (tanto per dire: il "primo Antonioni", il "primo Fellini" o l'"ultimo Buñuel"), ma di quadri di fondo. Fatta la precisazione, mettiamo subito alcune carte in tavola.

Se si esce dalla facile ottica della mera compilazione ci vengono in aiuto indicazioni di uno storico autorevole

come Delio Cantimori,[3] in un saggio dei primi anni Cinquanta relativo alla periodizzazione dell'età del Rinascimento; la prima può essere riassunta in un richiamo, tutt'altro che scontato, per cui la fissazione dei momenti *da cui* e *verso cui* orientare i fatti "presuppone quella che si chiama interpretazione"; ci chiederemo alla fine del discorso se i due termini non si richiamino vicendevolmente. Ogni possibile parere in proposito è impegnativo più di quanto possa sembrare.

Ci si accorge, così affermando, che la rigidità dello storico deve lasciare il posto alla flessibilità, all'apertura e magari alla provvisorietà; ci si rende conto soprattutto che periodizzare significa rifarsi primariamente a una concezione del fare storia, vuol dire cercare una risposta ad alcuni interrogativi solo in apparenza semplificabili: il seguito dei fatti si configura come linearità indifferenziata oppure come sviluppo coerente, prevale la continuità o la rottura, e che rapporti si instaurano tra i due aspetti? Cantimori, per restare al nostro riferimento, sembra privilegiare questa seconda prospettiva parlando di "storia come storia di cambiamenti e di svolgimenti, a volte lenti e graduali, a volte rapidi e catastrofici". D'altronde, vent'anni dopo, Michel Foucault constatava come negli "atti epistemologici" ci cercasse ormai da tempo di mettere in risalto "l'incidenza della interruzione".

Mettiamo per ora da parte queste osservazioni, potranno servirci per il nostro campo limitato, quello della storia del cinema. Una cosa si può dire subito: le idee di interruzione o di rottura presuppongono una valutazione. Si può allora fare storia senza fare critica? Si possono fare divisioni senza tenere conto delle rivisitazioni, o delle rivalutazioni, che nel tempo hanno cambiato, magari in parte, il giudizio su momenti, autori, fenomeni collettivi? Pare proprio di no; va detto per il cinema ma, ben più in generale, per la storia dell'arte. Quando, per esempio, Vasari distingue in questo campo tre epoche lo fa proponendo nel contempo delle attribuzioni di qualità. Ne consegue che se, oggi, quelle valutazioni appaiono ampiamente superate, anche quelle divisioni temporali diventano discutibili se non arbitrarie. Non nascondiamoci d'altronde che alle volte la stessa denominazione di un periodo rimanda a un concetto; Rinascimento, come si può facilmente rilevare, non è termine privo di connotazioni.

Ma torniamo alla storia del cinema, se non altro per sottolineare come molte cose stiano cambiando, perché a rimettere in discussione partizioni (e giudizi) che apparivano consolidate sono arrivate nuove fonti di informazione, ci sono possibilità diverse (e spesso insperate) di accesso a archivi e cineteche. C'è insomma una diversa capacità di ricostruire una *memoria* e di dar luogo a una *filologia*. Un esempio probante viene dalle innovative ricerche fatte sul cinema muto italiano. Non stiamo parlando solo di opere e autori, le angolazioni possono essere differenti, e presuppongono strumenti differenziati di interpretazione, la storia delle forme è altra cosa – almeno in linea di principio – dalla storia del consumo o dei bisogni diffusi. E, su altro piano, i problemi che si pongono per una storia nazionale sono diversi da quelli di una storia più complessiva (è ancora possibile, oltre tutto?).

Potremmo fare un passo ulteriore, proprio perché di opere e di autori si è appena parlato; la periodizzazione presuppone la definizione dell'oggetto di indagine. Sembra ovvio dirlo, ma non lo è, soprattutto da quando la televisione o le più recenti tecnologie hanno dilatato i campi e resi incerti i confini. Cosa intendiamo oggi quando parliamo di cinema? Ma, anche per il passato, quale forma di cinema (documentario o di finzione, scientifico o didattico?) dobbiamo prendere in considerazione? Sono problemi che oggi, come è evidente, non si pongono solo per il cinema; basterebbe pensare alla tradizionale storia delle arti per campi "separati" e ai processi di contaminazione in atto, a quella pratica delle *zone di mezzo* che pare caratterizzare molti settori espressivi, cinema compreso.

Conviene allora fare un passo indietro, e tornare a osservare qualche punto di contatto con altre discipline. E sgomberiamo subito il campo dall'equivoco prodotto da chi sostiene che i problemi generali – quindi anche

quelli della periodizzazione –, propri degli storici dell'arte, mal si adattano al cinema dati i tempi più brevi del suo percorso temporale; e vale allora la pena di ricordare che questi tempi brevi hanno però portato ad una sorta di accelerazione, così che il cinema ha vissuto in modo "contratto" i cambiamenti che altre forme hanno dilatato in periodi più lunghi. Messa da parte questa ipotetica "diversità", si può constatare che oggi anche l'altra condizione di difficile avvicinamento è venuta meno, o quasi: la consultabilità delle opere resa possibile dalle nuove modalità di riproduzione ha posto fine, o sta ponendo fine, o dovrebbe porre fine, a quella storiografia della memoria cui fino a due decenni fa, o giù di lì, gli storici del cinema erano costretti.

Abbassate allora (non certo abbattute, come è scontato) le differenze, restano almeno due direttrici problematiche da percorrere. La prima è di carattere teorico, e riguarda il rapporto tra tecnica e espressione; operando periodizzazioni si può cadere in differenti e in qualche modo opposte tentazioni: da un lato quella della separazione (tecnica e artisticità non si toccano), dall'altro in quella di un malcelato determinismo (lo sviluppo dell'apparato produce senz'altro cambiamento), che spesso si impreziosisce con l'idea di "progresso".[4] La seconda direttrice coglie un aspetto più propriamente storiografico. Esistono date discriminanti? Per Hauser, si sa, l'Ottocento "comincia intorno al 1830", e c'è poi la svolta del 1848 ("le sue conseguenze hanno completamente straniato il veri artisti dal pubblico"), e – proseguendo – l'impressionismo "finisce nel 1896, con l'ottava esposizione del gruppo", e il postimpressionsmo "dura fino alla morte di Cézanne, nel 1906", e così seguitando. È accettabile un simile metodo di periodizzazione? E potrebbe trovare riscontri nel diverso contesto in cui si svolge la storia del cinema?

Il contesto, appunto. Prendiamo un riferimento, il neorealismo. Ciò che credevamo circoscrivibile si è progressivamente rivelato mobile. L'equazione fine della guerra (momento indubbio di rottura) e nascita del supposto movimento si è rivelata un'equazione almeno discutibile; e l'estensione di quel "clima" è alquanto problematica, dipende – ancora – dall'interpretazione che se ne dà. Alberto Farassino ha individuato due possibilità, figlie di una differente concezione del rapporto con il contesto: un neorealismo "stretto e lungo" e uno "corto e largo".[5] Conseguentemente la nozione di *crisi*, che spesso sta alla base di divisioni in "fasi" del cinema italiano del dopoguerra, palesa la sua debolezza.

Il punto è allora un altro, e di carattere generale. Gli "atti di nascita" sono dubbi. Lo sono anche se ci si rifà, per esempio, a "manifesti" programmatici (penso al Surrealismo o al Futurismo), che non escludono certo indagini sul *prima* e sul *dopo*; e persino una "rottura" come l'applicazione del sonoro non appare sufficiente. L'adozione di un solo criterio per la periodizzazione è alquanto discutibile. Certo, alcune *svolte* emergono: l'avvento delle televisione è fattore di enorme importanza, e addirittura (per il cinema italiano) una sentenza "storica" come quella della Corte Costituzionale che ha dato via libera alle televisioni private. Ma le articolazioni del contesto devono essere molteplici, i termini perentori offrono il destro a obiezioni, si tratti – per citare fattori disparati – dei fenomeni di industrializzazione (l'Italia degli anni Cinquanta) o del 1968.

Le obiezioni diventano ancora più consistenti se ci si serve di nozioni in qualche modo epocali. Ne indico alcune solidificate e correnti, e mi limito a porre interrogativi. *Cinema classico*: quali elementi di qualità sintomatici servono per una divisione in periodi? Quando si raggiungono i fattori di stabilizzazione che ne consentono la definizione? Si tratta di una nozione valutativa, come talora è avvenuto per altre discipline ("ciò che permane")? *Cinema moderno*; antica questione (si pensi al campo letterario), di cui si può isolare almeno una domanda, rilevante ai nostri fini: è rottura rispetto al cinema precedente, o ne rappresenta una realizzazione, il compimento di esigenze prima non compiute? E allora quanti "pre" e "post" dobbiamo prendere in considerazione? E se allarghiamo l'inquadratura: si tratta di riproporre, sia pure in veste modificata, la *querelle* tra moderno (presente) e antico (passato) che ha a lungo animato la storia dell'arte? Scivoliamo inevitabilmente in questioni generali: se il moderno si qualifica perché "prevede e teorizza il suo destino avventizio" che senso ha fissare dei termini? *Cinema contemporaneo*; ancora: constatazione di un mutamento o attribuzione di valore?

Cinema postmoderno: radicalizzazione del moderno? Ampliamento? Superamento? La teoria, come si sa, oscilla, le periodizzazioni di conseguenza si frantumano.

Conviene allora tornare ad alcune pratiche che si sono andate instaurando. La divisione per decenni, mi riferisco in particolare al cinema italiano, ha più volte dimostrato di essere un comodo espediente scolastico; lo ha sottolineato, non certo casualmente, Lino Micciché nella "Premessa" alla *Storia del cinema italiano* della Scuola Nazionale di Cinema.[6]

Anche per questa via torniamo alla domanda di carattere generale sottesa a ogni periodizzazione: se ogni divisione finisce col marcare la rottura rispetto alla continuità, è opportuno privilegiare il contesto o affidarsi prioritariamente a una storia delle forme, a "fatti di stile"? Anche in questo secondo caso i sentieri tracciati non sono uniformi. Possono essere fattori quantitativi che in realtà si riversano in elementi qualitativi, come il passaggio graduale dal corto al lungometraggio, o aperture cruciali come la nascita o lo sviluppo del racconto cinematografico, con datazioni variabili (1894-1907, 1908-1917 propongono Bordwell e Thompson per il cinema muto americano).[7] Anche il terzo paradigma del cinema delle origini ("il cinematografo diviene cinema") proposto da André Gaudreault considera la costruzione di una storia come elemento discriminante.

Non unico, certamente. L'importanza data da Sadoul ai fattori economico-produttivi è – come è noto – assai rilevante, e su questa base viene giustificato il 1908 "come anno cruciale della storia del cinema".[8] In realtà quello che si è andato affermando è un criterio che potemmo definire "misto", tra contesto e "stile d'epoca"; lo constatano anche Bordwell e Thompson, indicando ad esempio nel 1905 un momento di svolta (dimensioni più ampie dell'industria cinematografica e "sperimentazione di nuove tecniche per comunicare le informazioni narrative"). Parimenti Brunetta, pur nell'ambito di una vasta periodizzazione, individua nel 1909 la confluenza di più fattori.

In questa prospettiva appare limitante l'idea di investire alcuni film-sintomo del compito di sancire se non un periodo almeno una svolta significativa: si tratti, per portare esempi diversissimi, di *Citizen Kane* (*Quarto potere*, O. Welles, 1940) o di *Ossessione* (L. Visconti, 1943) o di *Hiroshima mon amour* (A. Resnais, 1959). Il rischio evidente è quello di una visione autoriale poco attenta sia alla rete dei rapporti storico-sociali, sia al "clima" formale.

Questa, in fondo, volendo tirare le somme, pare una provvisoria ipotesi conclusiva. Il metodo di una divisione storica risulta asfittico se pretende di essere univoco, e – per riprendere l'affermazione iniziale – non è neutrale ma frutto di una interpretazione. Anzi, i due termini appaiono più legati di quanto non sembrasse: non solo la periodizzazione presuppone un'interpretazione, ma – probabilmente – anche ogni interpretazione storica porta all'individuazione, non rigida, di momenti privilegiati.

Note

1 F. Pasinetti, *Storia del cinema: dalle origini a oggi* (Roma: Bianco e Nero, 1939).

2 K. Pomian, "Periodizzazione", in *Enciclopedia Einaudi*, vol. X (Torino: Einaudi, 1979), p. 639.

3 Cfr. D. Cantimori, "La periodizzazione dell'età del Rinascimento" (1955), in Id., *Studi storici* (Torino: Einaudi, 1959).

4 "Tutta la storia dell'arte si può presentare come un continuo rinnovarsi, ampliarsi e perfezionarsi dei mezzi dell'espressione, e il suo normale e regolare sviluppo può definirsi come un processo di piena utilizzazione e dominio di essi, come un armonico equilibrio tra il potere e il volere, tra i mezzi e l'intento artistico". A. Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst* (München: Beck, 1953); traduz. italiana *Storia sociale dell'arte*, vol. IV (Torino: Einaudi, 1963), p. 183.

[5] La periodizzazione tradizionale "considerava il neorealismo un fenomeno limitato quanto ai film ma relativamente esteso nel tempo poiché, anche senza voler riandare agli antecedenti del muto, esso sembrava presentarsi con importanti anticipazioni già in alcune opere dei primi anni Quaranta, viveva la sua fase centrale almeno fino ai primi anni Cinquanta, e continuava poi in episodi isolati ma proprio per questo molto significativi [...]. La seconda tendenza storiografica portava invece a considerare il neorealismo un episodio di breve durata (1945-1949, per fare delle date) ma in compenso particolarmente diffuso, poiché esso era visto meno come una poetica o una teoria che come un complessivo assetto del sistema, estetico e produttivo assieme". A. Farassino, "Margini, attraversamenti, contaminazioni", in C. Cosulich (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1945-1948*, vol. VII (Venezia-Roma: Marsilio/Edizioni Bianco e Nero, 2003), p. 157.

[6] Cfr. G. De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1960-1964*, vol. X (Venezia-Roma: Marsilio/Edizioni Bianco e Nero, 2001).

[7] Cfr. D. Bordwell, K. Thompson, *Storia del cinema e dei film*, vol. I (Milano: Il Castoro, 1998).

[8] Cfr. G. Sadoul, *Storia del cinema* (Torino: Einaudi, 1951).

Michèle Lagny, Université Paris III

Peut-on (et faut-il) mettre de l'ordre dans le temps de l'histoire du cinéma?

Pourquoi faut-il périodiser? D'abord parce qu'on écrit un livre, qui doit avoir un début et une fin, et un livre d'histoire, qui s'articule sur des dates, puisqu'en histoire, c'est le temps chronologique qui est le support vectoriel. Mais aussi, sur un plan moins trivial, parce que, pour mettre de l'ordre "dans la cataracte (et la confusion) des temps", il faut "dater, toujours dater, au plus près"[1] et procéder à des découpages chronologiques; opération indispensable tant à la constitution de l'objet par la recherche qu'à celle du récit historique: c'est la "périodisation". On dit souvent que la période correspond en histoire à la région en géographie, devenant ainsi un "lieu", déterminé par des limites dans le temps, les dates, qui vont constituer ses bornes: non pas une origine (introuvable) et une fin (interminable), mais une gare de départ et une gare terminus, dans la relative continuité de la voie ferrée temporelle. Pourtant, faire de l'histoire, du cinéma comme d'autre chose, c'est bien davantage que scander les étapes d'un trajet, c'est tenter d'analyser "des interférences, des corrélations, des agencements mobiles".[2] La période reposerait donc non seulement sur des ruptures chronologiques définitoires, mais sur une structuration interne où pourraient se définir à la fois des articulations et des possibilités de circulation à l'intérieur de l'espace de temps délimité.
Le terme périodisation exprime d'ailleurs le fait qu'il y a une activité à la fois factuelle et conceptuelle: "les événements, les occurrences, les objets, bref, les faits perçus, observés ou reconstruits, sont mis en correspondance avec des entités invisibles telles que 'âges', 'périodes', 'ères' ou 'époques'."[3] Mais celles-ci n'existent pas *a priori*. Pour Michel de Certeau, dans *L'Ecriture de l'histoire*, ces entités sont des concepts ou, plus modestement, des catégories de type très divers: dans l'ordre temporel, *la période*, *le siècle*, voire *l'Antiquité*, *l'Ancien Régime*, *Les Lumières*, autant d'unités construites grâce à l'opération historiographique, c'est-à-dire à la mise en ordre de l'information par l'écriture qui "organise les lieux en vue d'une production" et en permet l'intelligibilité.[4] Ainsi ces unités se situent bien dans le temps, mais elles ne sont pas définies par leurs limites et leur structure temporelles, puisque leur constitution provient d'une opération conceptuelle qui leur est extérieure (et, bien entendu, postérieure). La période n'est donc rien d'autre qu'une forme vide qui ne prend sens qu'au terme du travail de l'historien.

Obstacles: un objet complexe, des temporalités non synchrones

Venons en à l'histoire du cinéma. Comme le marquent les propositions faites par le texte d'appel à la conférence, le cinéma est conçu à la fois (pour l'instant) comme effet d'innovations technologiques, comme participant du développement économique d'une industrie, comme manifestation de pratiques artistiques et culturelles, comme expression de manières de penser le monde (idéologies). Voire, dans la mesure où ce phénomène s'est développé dans le contexte d'un nationalisme exacerbé, comme dépendant de l'organisation de groupes sociopolitiques depuis longtemps définis comme "nations", dont l'histoire a déjà sa propre périodisation.
L'articulation de ces différents points de vue se heurte à deux questions majeures. Voyons d'abord, la plus évidente: celle de l'autonomie d'une histoire du cinéma par rapport aux activités avec lesquelles elle est en rapports étroits. La conception du cinéma comme secteur économique engage sa mise en relation avec l'évolution globale des structures de production ou de l'organisation capitalistique dont il est dépendant. Sa définition comme secteur participant du champ culturel ou artistique amène à des croisements avec l'évolution parallèle d'autres arts ou d'autres activités culturelles, notamment dans le domaine du spectacle. Son relatif contrôle par les instances politiques contraint à tenir compte d'une histoire événementielle, politique et idéologique beaucoup plus large que celle des idées des producteurs. Ainsi est-il difficile de définir une périodisation qui prenne en compte tous ces aspects en les articulant de manière cohérente, et la tentation est grande de pratiquer une histoire par niveaux à partir de différentes perspectives. Première cause de discordances et de fissurations dans la constitution de périodes propres à une histoire du cinéma tiraillée entre des histoires parallèles.
L'autre difficulté, plus difficile à circonscrire, tient à la transformation de la conception du temps historique: la possibilité de périodiser reposait sur une l'idée que le temps, manifesté par la succession chronologique, s'organisait linéairement. Or il y a beau temps qu'il n'est plus pensé ainsi, mais comme multiple et fragmenté, chaque phénomène analysé fonctionnant simultanément dans différentes strates de temps. La simultanéité n'engage plus une cohérence temporelle: en d'autres termes, des événements ou des faits synchroniques ne sont pas forcément contemporains; les développements des différents aspects du cinéma ne se font pas tous au même rythme. Il devient alors difficile d'assigner à la chronologie, qui organise la linéarité du temps historique, la fonction de définir les limites d'une période. Même si Ricœur, dans *Temps et récit*, montre que le père officiel de la multitemporalité, Braudel, ne se prive pas d'en organiser, en structurant les interférences entre différents niveaux de temps, il ne manque pas de rappeler que les unités ainsi constituées sont purement virtuelles, et leur délimitation chronologique problématique.[5]
Cette fragilité est encore accentuée quand on pratique le "changement d'échelle" que suggère la micro-histoire. Celle-ci, attentive aux différences et aux écarts, entraîne un retour critique sur les critères de découpage et sur l'usage de la notion de contexte, indispensable à la périodisation, auquel elle reproche d'être trop souvent considéré comme unifié et homogène.[6] Renonçant à l'usage d'entités générales pour construire une intelligibilité, elle met en évidence les trous, les décalages, les discordances, et fait perdre son efficacité à la notion de période: on peut (on doit) toujours fixer des délimitations et construire des réseaux de relations, mais en privilégiant le "mouvement de la documentation", on fait ressortir l'instabilité permanente de ces réseaux et la fragilité des limites chronologiques. On en aurait un bon exemple dans le dernier livre de Sylvie Lindeperg à propos de *Nuit et brouillard* (A. Resnais, 1956)[7] lorsqu'elle montre comment la réorientation constante des regards portés sur le film transforme l'objet même. Celui dont elle tente l'histoire mouvante appartient à un moment singulier datable (la production en 1955 d'un court-métrage à la mémoire des victimes des camps nazis). Mais la prise en compte de sa réception comme de sa gestation empêche de l'enfermer dans une période, qui devrait être délimitée par une durée où pourraient se construire des relations cohérentes entre différents points de vue, et le transforme en "cristal" d'un événement total qui s'est manifesté sur plusieurs décennies, celui de la prise

de conscience du génocide, dont on ne peut délimiter exactement ni l'origine ni la fin. Bref, dans quelle période placer *Nuit et brouillard*, et quel *Nuit et brouillard*?
Ce n'est pas par hasard si cette historienne se réfère explicitement à Benjamin rêvant, dans ses considérations sur "Le Concept d'histoire ", de "l'expérience unique de [la] rencontre avec le passé [...] qui permettrait à l'historien de faire éclater le continuum de l'histoire" et qui, en l'immobilisant sur un objet historique, transformé en monade "saisirait cette chance pour arracher une époque déterminée au cours homogène de l'histoire".[8] De fait, mon point de départ a été la critique de la périodisation faite par Kracauer dans *L'Histoire. Des avant-dernières choses*, écrit tardivement, publié en 1966, et réédité récemment.[9] Si Kracauer n'est pas à proprement parler un historien, et s'il s'inspire amplement de Benjamin, on ne peut négliger les conceptions formulées par quelqu'un qui s'est tellement préoccupé de cinéma et donne pour titre à son chapitre 7 "L'Histoire et la démarche esthétique". Avant les analyses de Michel de Certeau, de Krysztof Pomian ou les recherches de la micro-histoire (il emploie bien le terme, mais dans un sens différent de l'acception actuelle, plutôt au sens monographique), on le voit très sensible aux discontinuités, aux "fissures, aux pertes, aux faux-départs et aux incohérences de la réalité".[10] Il est du coup fondamentalement hostile à une conception homogène et linéaire de l'histoire et aux artifices rhétoriques qui visent à "connecter ce qui n'a pas de connexion, établissent des contextes imaginaires, et somme toute, renforcent l'unité de la séquence temporelle".[11] Pour lui il n'y a pas d'univers historique homogène gouverné par des causalités nettes et claires: "l'univers historique possède une structure non homogène. Il comporte des champs d'intensité variable et il est agité des tourbillons inintelligibles".[12] Insistant sur le caractère précaire et conflictuel du monde historique, il en vient à désavouer la notion de période. Cette tentative pour rendre perceptible un moment délimité dans le temps peut avoir son utilité, comme il le dit à propos de Burckhardt et de la Renaissance italienne, mais n'a de validité qu'à condition de conserver la conscience de "l'incohérence des époques culturelles".[13] Pour lui, "fragile agrégat de tendances, d'aspirations et d'activités qui le plus souvent se manifestent indépendamment les unes des autres", une période "ne peut être qu'une unité diffuse, fluide et pour l'essentiel insaisissable".[14] Comme l'exprime fort bien Sabina Loriga, dans *Siegfried Kracauer, penseur de l'histoire*, "celle-ci cesse d'être une unité spatiale et temporelle, douée de sens, pour être perçue comme un lieu de rencontres occasionnelles à l'instar d'une salle d'attente de gare ferroviaire."[15] Auquel cas, la construction d'un système de périodisation serait impossible. Et surtout dangereuse, réductrice, sclérosante, puisque factice.

Discontinuités et fragmentations

En fait, il y a deux types de périodisations: celles qui se réfèrent à des enveloppes générales préconstituées et celle qui correspondent à la construction d'un objet de recherche. Ce que Kracauer critique particulièrement, et qui est désormais condamné par les historiens (non sans faire constamment retour pour des raisons de commodité), c'est la première acception, qui permet de faire une histoire globale ou panoramique du cinéma, en réduisant la complexité documentaire au profit de synthèses explicatives forcément superficielles. Et comme l'idée de périodisation, la constitution "d'époques" sont aussi vieilles que le développement historiographique, on a tendance pour ce faire à reconduire des modèles d'articulation reprenant une conception du temps déjà structurée par nos prédécesseurs. Ainsi que des métaphores, plus ou moins usées, à prétention à la fois descriptive et explicative. Pour accroître l'efficacité cognitive, cette pratique risque de "créer des unités factices entre des éléments hétérogènes";[16] et pour rendre la lecture plus aisée, à solidifier des expressions stéréotypées, souvent issues du modèle biologique, et plus particulièrement anthropocentrique, critiqué par Furet dans *L'Atelier de l'histoire*: "le modèle en est tout naturellement le récit biographique parce qu'il raconte quelque

chose qui se présente comme l'image même du temps pour l'homme".[17] Les histoires générales du cinéma en regorgent (naissance, enfance, maturité, déclin voire mort, qu'heureusement on ne sait pas dater même si on ne cesse d'en parler), et il serait facile d'en citer des exemples dans les anciennes histoires panoramiques, comme celles de Sadoul ou Robinson. Dans certains cas, même, les périodes n'ont d'autre justification que des ensembles préconstitués (modèle décennal, le cinéma des années vingt ou celui des années trente), sans critères propres à l'histoire du cinéma.

Les classifications que reprennent les axes proposés ici pour différencier les critères de périodisation en fonction de différentes perspectives risquent d'entraîner sur le même chemin, dans la mesure où elles ont des modèles déjà solidement établis. Les unes sont fondées sur des modèles d'histoire générale, avec la périodisation admise dans le cadre d'histoires nationales, souvent combinées avec des considérations idéologiques lorsque celles-ci ont eu une traduction politique: cinéma nazi ou cinéma du Front populaire, par exemple. Pourtant, pour conserver l'exemple du cinéma français, on (Jeancolas, Garçon) a depuis longtemps montré (dans *15 ans d'année trente*, *De Blum à Pétain*)[18] que ce critère n'était pas efficace: il n'y a pas de synchronie entre des événements politiques et le développement du cinéma. Il en est souvent de même pour les modèles provenant de l'histoire de l'art (primitif, classique, baroque, modernité et post-modernité) et des classifications qui y furent créées (auteurs, écoles, genres, styles) plus ou moins reprises dans l'activité critique, voire dans les théories élaborées autour du cinéma. D'autres des catégories ne se placent pas sur le même registre et demandent apparemment une réflexion plus développée pour se constituer complètement (points de vue technologiques, culturels, histoires comparatives). La construction de périodes conçues comme systèmes cohérents de relations datées est contrariée par l'enchevêtrement d'histoires parallèles, hétérogènes les unes aux autres, édifiées sur des séries documentaires hétéroclites, et provoquant une explosion de l'entité "histoire du cinéma". Celle-ci n'aurait plus pour base qu'un traitement historique défini *a minima* (exploitation de la recherche documentaire, situation dans le temps chronologique) d'objets conceptuels dont les configurations se transforment au point qu'on hésite sur leurs débuts comme, plus encore, sur leur éventuelle disparition. Condamnée donc à l'éclatement.

D'aucuns en ont déjà tiré les conclusions: l'histoire du cinéma peut se faire d'une manière fragmentaire, qui enchanterait Benjamin ou Kracauer. Non dans le désordre, mais avec des études juxtaposées, regroupées sous un titre déterminant certaines spécificités caractéristiques, soit locales, soit culturelles, et parfois lui-même formulé de manière parataxique, évitant les fausse cohérences. Je pense évidemment à la *Storia del cinema mondiale* de Brunetta, avec, pour ne prendre qu'un exemple, le titre du premier volume: *L'Europa. Miti, luoghi, divi*.[19]

Petits arrangements avec la nécessité: la mise en ordre par une périodisation "prosaïque"

On ne peut pourtant pas vraiment, même si l'on admet une cette histoire discontinue, se passer de l'efficacité de la périodisation lorsqu'on souhaite, de manière parfaitement justifiée, construire un "objet historique". Celui-ci peut être suscité par une question, posée *a priori* et déterminant un corpus de sources, ou bien issu de recherches qui supposent l'immersion dans ces sources, en se laissant désorienter par leur "masse extraordinairement proliférante, informe, dans laquelle tout peut être important, mais aussi inessentiel",[20] comme dans la micro-histoire. On pourrait alors sauver la périodisation "prosaïque" dont parle Pomian, celle qui se constitue non sur des modèles théoriques ou tout simplement traditionnels, mais en repérant, sur une évolution générale, les renversements de tendances, ou, à travers des explorations documentaires, les discontinuités situées,

chacune, à un niveau bien précis, et ouvrant à des transformations irréversibles qu'une conceptualisation appropriée pourra rendre intelligibles.[21]

Aucune recherche ne peut se passer de construire ses propres découpes temporelles et, comme on l'a vu à plusieurs reprises ici, chacun s'évertue à les justifier en fixant les limites et les articulations internes de la "période" qu'il n'a pas choisie toute constituée ni par hasard. Mais, si solide que soit la conceptualisation, on sent la friabilité toujours à l'œuvre dans toute opération périodisante. Prenons un exemple, déjà ancien, désormais devenu un classique: celui la définition (qu'ils appellent "hypothèse théorique") qui justifie la période du *Classical Hollywood Cinema* analysé par Bordwell, Staiger et Thompson. Les auteurs cherchent à constituer et à décrire les moments dit "classiques" où s'articulent des normes stylistiques et un mode de production qui se renforcent l'un l'autre.[22] Mais pour en déterminer l'originalité, ils se trouvent confrontés à deux difficultés. Celle des limites chronologiques dans lesquelles leur hypothèse est valable, et celle de l'articulation des transformations internes à la période qu'ils délimitent. Les dates butoirs de 1917 et 1960 qui ont été retenues posent en effet quelques problèmes: la première, 1917, se justifie par la domination d'une forme d'organisation narrative au moment où le système de production des studios se met en place; mais la seconde, 1960, suscite des soupçons. Pour y couper court et clore la période, il faut invoquer un argument d'autorité: un livre publié en 1960 par Beth Day, qui résume les raisons de considérer cette date comme un tournant.[23] On sait d'ailleurs la difficulté de dater toutes les "fins" fussent-elle aussi importantes que celle de l'Empire romain, sinon par une décision arbitraire, en érigeant en borne un événement, de préférence attesté par un document. Mais il n'y a pas toujours un Odoacre pour déposer un empereur-gamin et renvoyer les insignes impériaux à son co-équipier à Constantinople. Revenons à Hollywood, à propos des articulations internes de la période du cinéma classique, sur lesquelles je ne m'attarderai pas: des analyses très fines et très précises montrent précisément qu'il n'y a pas de règles générales qui puissent rendre compte du rapport entre les améliorations techniquement possibles, les nécessités du progrès et les exigences du standard du style classique, mais simplement des ajustements au coup par coup. On voit donc se formuler l'hypothèse que, s'il y a une périodisation possible de la production américaine, elle ne réussit que partiellement à coordonner l'évolution technico-économique avec les mutations stylistiques.

Ainsi se profile, avec la pluritemporalité interne au phénomène cinématographique, la nécessité de penser la période non seulement comme virtuelle, comme le dit Ricœur, mais comme menacée par des fissures qu'il n'est pas toujours possible de colmater ou de minimiser. Rien ne dit d'ailleurs que la conceptualisation mise en place ne laisse pas échapper des pratiques marginales qui ne se conforment pas au modèle, et dont l'éviction risque de barrer l'exploration de nouveaux trajets. Car, pour organiser un classement qui permette l'intelligibilité, le discours tend à camoufler les failles et les fissures, les discordances et les décalages, laissant souvent de côté ce qui menace la solidité de ses échafaudages. Or ces débris refoulés peuvent fort bien faire retour, minant subrepticement les organisations construites par l'opération historiographique (parmi lesquelles la périodisation) comme le marquait de Certeau, soulignant "le lent travail d'érosion qui ne cesse de miner les concepts"[24] pourtant nécessaires à la construction des objets historiques.

On peut voir les effets de cette usure dans la révolution opérée par Gaudreault.[25] Au terme de longues études et de nombreux débats avec ses pairs, après qu'on ait changé la dénomination d'un "cinéma primitif" par trop marqué par d'anciens préjugés en un "cinéma des premiers temps", davantage caractérisé par la monstration que par la narration, ne voilà-t-il pas qu'il tire carrément un trait sur cette "période" de l'histoire du cinéma (celle de la naissance et de la petite enfance, pour garder la métaphore naturaliste). A partir d'un renouvellement des sources dû à la restauration des bandes et à l'ouverture des archives, il a fait une analyse serrée des pratiques cinématographiques et des productions filmiques des années 1890-95 à 1910-1915. Cela lui permet d'opérer un renversement de perspective qui détache cette période de l'histoire du cinéma proprement dite: il

s'agirait d'un moment de tâtonnements où se constituent, à partir de l'usage d'un nouvel appareil de prise de vues, une nouvelle "série" de productions culturelles, les vues cinématographiques, rattachées à différents types d'attractions alors en vogue. Ces vues ne présagent en rien ce qui deviendra ensuite le cinéma, même si, à partir de 1908 et jusqu'à la première guerre mondiale, on peut sentir l'amorce d'une nouvelle forme de ce qui se voudrait déjà un "art", mais ne l'est pas encore, pas plus qu'elle n'a vraiment défini les spécificités de ses pratiques esthétiques et institutionnelles. L'auteur insiste sur la véritable "rupture épistémologique" qu'entraîne cette prise de position: la "cinématographie-attraction" n'est pas du cinéma, comme le laisserait supposer une position téléologique, mais une activité radicalement différente, à analyser dans son rapport avec d'autres pratiques culturelles alors dominantes (théâtre, cirque, photographie, etc.).
Ce geste spectaculaire permet de bien saisir la fragilité de la périodisation et plus généralement de la conceptualisation en histoire: pour arriver à opérer la mise en ordre permettant la compréhension de ce dont témoignaient ses sources, il a fallu que Gaudreault, perçoive que quelque chose ne collait pas avec les interprétations antérieures, abandonne les classements purement chronologiques (quitte à y revenir plus tard) pour constituer des séries documentaires à mettre en relation avec d'autres séries culturelles proches. Le *ventennio* ainsi constitué n'a pas de dates initiales ou finales très précises, et celles proposées soit anticipent sur un "début" habituellement fondé sur l'innovation technologique, soit ne fixent pas de moment précis pour la naissance du véritable "cinéma". Pour mieux comprendre l'organisation des faits repérés, l'auteur n'invente pas une nouvelle définition de la première période de l'histoire du cinéma, mais par un geste brutal, la lui retranche.

Paradoxalement, donc, il faut admettre à la fois la nécessité absolue du découpage spatio-temporel et l'impossibilité de l'établir de manière stable. C'est pourquoi je laisserai le dernier mot à Pomian, à propos des sa "périodisation prosaïque": "Pourvu qu'on ne lui demande pas trop, une telle périodisation se défend fort bien".[26] Si l'on est persuadé que les périodes, mêmes élaborées avec soin, ne sont que des armatures fragiles, des canevas aux motifs disséminés, que de nouvelles sources, voire de nouvelles questions posées à d'anciens documents, entraînent de nouvelles limites ou de nouveaux jugements sur ce qui les caractérise, que toute périodisation est provisoire, on a tout intérêt à continuer à en affiner les outils.

Notes

1 G. Duby, G. Lardreau, *Dialogues* (Paris: Flammarion, 1980), p. 141.

2 *Ibid.*, p. 151.

3 K. Pomian, *L'Ordre du temps* (Paris: Gallimard, 1984), p. 105.

4 M. de Certeau, *L'Ecriture de l'histoire* (Paris: Gallimard, 1984), pp. 115-116.

5 P. Ricœur, *Temps et récit*, tome I (Paris: Seuil, 1983), p. 297 et p. 301.

6 J. Revel, *Jeux d'échelles, la micro-analyse à l'expérience* (Paris: Gallimard, 1996), pp. 25-26, s'appuyant sur Giovanni Levi.

7 S. Lindeperg, Nuit et brouillard. *Un film dans l'histoire* (Paris: Odile Jacob, 2007).

8 W. Benjamin, *Œuvres*, tome III (Paris: Gallimard, 2000), p. 441.

9 S. Kracauer, *L'Histoire. Des avant-dernières choses* (Paris: Stock, 2006).

10 *Ibid.*, p. 239.

11 *Ibid.*, p. 249.

12 *Ibid.*, p. 193.

[13] *Ibid.*, p. 219.

[14] *Ibid.*, p. 126.

[15] S. Loriga, "Le Mirage de l'unité historique", in Ph. Despoix, P. Schöttler (sous la dir. de), *Siegfried Kracauer, penseur de l'histoire* (Paris: Editions de la Maison des sciences de l'homme/Presses de l'Université Laval, 2006), p. 36.

[16] A. Prost, *Douze leçons sur l'histoire* (Paris: Seuil, 1996), p. 118.

[17] F. Furet *L'Atelier de l'histoire* (Paris: Flammarion, 1982), p. 73.

[18] J.P. Jeancolas, *15 ans d'année trente, le cinéma des Français, 1929-1944* (Paris: Stock-Cinéma, 1983); F. Garçon, *De Blum à Pétain* (Paris: Le Cerf, 7e Art, 1984).

[19] G.P. Brunetta (sous la dir. de), *Storia del cinema mondiale. L'Europa. Miti, luoghi, divi*, tome I (Torino: Einaudi, 1999).

[20] J. Revel, "Un exercice de désorientement: *Blow-up* de Michelangelo Antonioni", in A. de Baecque, Ch. Delage (sous la dir. de), *De l'Histoire au cinéma* (Paris: Editions Complexe, 1998), p. 101.

[21] K. Pomian, *op. cit.*, p. 157.

[22] D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (London: Routledge and Kegan Paul, 1985), pp. XIV et XV.

[23] *Ibid.*, pp. 9-10.

[24] M. de Certeau, *op. cit.*, p. 116.

[25] Cette révolution est amorcée dès la publication de A. Gaudreault, *Cinema delle origini. O della "cinematografia-attrazione"* (Milano: Il Castoro, 2004). Elle se précise dans un ouvrage à paraître aux Editions du CNRS en France.

[26] K. Pomian, *op. cit.*, p. 158.

Edouard Arnoldy, Université de Lille
e Laurent Le Forestier, Université Picardie Jules-Verne d'Amiens

Di alcuni movimenti nella storia della teoria del cinema. Sulla nozione di autore

Questa arte nuova, per determinare un modo nuovo di pensare, *richiede un apprendimento dei più severi, costanti e appassionati. Per questo, l'*autentico autore *cinematografico dimorerà* unicamente *nel* regista-autore, *in cui sarà sempre più riconosciuto. Il Cinema è un'arte. Esso deve appartenere agli artisti, almeno nella stessa minima proporzione che rende l'industria teatrale,* malgrado i suoi direttori di produzione e gli attori, *un'arte.*

Queste riflessioni di Ricciotto Canudo, scritte nel 1921,[1] ci comunicano dove, al tempo, si voleva collocare il cinema, dove un intellettuale desiderava situarlo. In poche parole, l'arte è di coloro che pensano, soltanto di coloro che sono padroni di un pensiero, non degli interpreti o degli "apprendisti" che compongono i meccanismi dell'industria del cinema o del teatro. Il cinema non sarebbe lontano dal costituire un modo di pensare autonomo, una forma inedita di pensiero. D'altra parte, Canudo impiega dei termini da cui è facile valutare lo spessore della migrazione delle Belle Arti al cinema e, più in generale, delle arti verso i modi di pensare:

> *L'arte dello Schermo ha creato un nuovo tipo di artista, conoscitore ad un tempo della composizione plastica e del ritmo. È un creatore di quadri in movimento ritmico; un genere d'artista fino ad oggi sconosciuto, e che non ha ancora un nome che lo definisca: l'espressione* metteur en scène, *messa a confronto con la stessa funzione in teatro, è insufficiente. Io lo chiamo* Ecraniste *pensando che si tratta dell'arte dello Schermo.*[2]

Il "Manifesto delle Sette Arti", pubblicato sulla rivista belga *7 arts* alla fine del 1922 e riproposto a Parigi da *La Gazette des Sept Arts* all'inizio del 1923, consacra la "novità della Macchina e del Sentimento" quale "Arte della sintesi totale", poiché, vi è scritto, "la Settima Arte concilia così tutte le altre. Quadri in movimento. Arte Plastica che si sviluppa secondo le leggi dell'Arte Ritmica".[3] Canudo non fa altro che affermare l'identità artistica del cinema: l'autore del film è un *peintre nouveau.* Così facendo, Canudo ridefinisce gli interessi di alcuni artisti, giovani *cinéastes* e giornalisti, fino al progetto di un'industria nascente.[4] Pensiamo alla nascita di riviste interamente dedicate al cinema, come *Ciné-Journal,* in cui a partire dall'autunno del 1908 Georges Dureau si adopera per l'affermazione dell'identità artistica del cinema. Pensiamo altresì a giuristi come Maugras e Guégan, due avvocati i cui interessi sono strettamente legati a quelli di Pathé, che nel 1908 incitano il legislatore a "riconoscere universalmente la proprietà dello spirito, *diritto intellettuale,* [che] è tanto intangibile quanto la proprietà del terreno, *diritto reale*", affinché "l'autore, colui che crea e che produce, sia esso pittore, scul-

tore, fotografo o che pratichi un'arte sconosciuta, trovi nel diritto allargato la protezione integrale, necessaria e indispensabile, quella che incoraggia l'Artista e provoca il Genio...".[5] Il loro lavoro *Le Cinématographe devant le droit*, intervento mirato in primo luogo a proteggere i diritti di una casa cinematografica, si interessa in particolare alla causa del genio, dell'artista e dell'autore, spingendosi fino a concedere a quest'ultimo un diritto di *final cut*.[6]

Da Maugras e Guégan a Canudo, dal 1908 al 1922, le riflessioni sulla nozione di autore cinematografico si inscrivono nelle trasformazioni di un'epoca segnata innanzitutto, per quanto riguarda il cinema francese, dalla sua industrializzazione, e quindi dalla preminenza dell'istanza della produzione, e poi dal passaggio alla regia da parte di una generazione di cinefili, critici e/o teorici, che rivendicano lo statuto d'autore per la loro pratica. Queste discussioni – il produttore come autore o l'autore contro il produttore, per dirla in modo un po' lapidario – non si limitano, evidentemente, ad un quadro storico dato – quello dei primi venticinque anni del cinema francese –, dunque ad un periodo che si potrebbe studiare in maniera autonoma. Ci sembra, al contrario, che gli elementi in gioco non possano essere delineati se non facendo saltare la periodizzazione classica, e cercando di seguire i movimenti di quell'idea di cinema.

La consacrazione di un'arte del cinema e dell'autore di film, sulla scia dell'arte della fotografia e dell'artista-fotografo, impone per lungo tempo una nuova "idea di fotografia e di cinema". Che interessi molteplici, talvolta posti in concorrenza tra loro (l'arte contro l'industria; l'arte contro la cultura di massa; ecc.) si alleino per convenire sulla preminenza della "figura dell'autore" (e ciò fino agli anni Sessanta e alla cosiddetta *politique des auteurs* della Nouvelle Vague) può sorprendere se non si considera che la stessa preoccupazione identitaria permette agli uni di accordarsi con agli altri. Porre una pratica delle immagini *sotto il segno di un autore* significa porre fine alla follia delle immagini, significa dire che non è più tempo di "disprezzare tutte quelle frivolezze" come ha scritto Michel Foucault:

> *Come ritrovare la follia, l'insolente libertà, che furono contemporanee alla nascita della fotografia? Le immagini, allora, percorrevano il mondo sotto identità fallaci. Nulla le ripugnava di più che restare imprigionate, identiche a sé stesse, in* un *quadro, in* una *fotografia, in* un'*incisione, sotto il segno di* un *autore. Nessun supporto, nessun linguaggio, nessuna sintassi stabile poteva trattenerle; dalla loro nascita o dalla loro ultima fermata, avevano sempre saputo evadere attraverso nuove tecniche di trasposizione. Nessuno veniva adombrato da queste migrazioni e da questi ritorni, tranne forse qualche pittore geloso, qualche critico amaro (e, sicuramente, Baudelaire).*[7]

L'inflessione che conduce il cinema sulla via dell'Autore permette di cogliere l'ampiezza delle migrazioni e dei ritorni evocati da Michel Foucault e dei molteplici movimenti di cui è fatta la storia del cinema. Infine, questo modello, privilegiando l'attraversamento del tempo della storia secondo una diagonale mobile, propone di liberarsi un poco dalle costrizioni di un continuum storico e preferisce convenire che *una* storia del cinema è sicuramente impossibile, perfino impensabile.

La prima domanda che lo storiografo si potrebbe porre sulla nozione d'autore, ripartendo da Maugras, Guégan e Canudo, sarebbe non tanto come definire, delineare, ovvero problematizzare gli anni in cui essa viene discussa, costruita, ma più semplicemente: perché le riflessioni di Canudo sono passate attraverso le maglie del tempo per arrivare fino ai nostri giorni piuttosto che quelle di Maugras e Guégan, molto meno citate dagli storici contemporanei e dai loro predecessori?

Negli anni Trenta Canudo sembra essere poco citato da critici, teorici e storici del cinema. Questa constatazione tuttavia cambia di segno dopo la seconda guerra mondiale: quando uno dei suoi contemporanei, Marcel L'Herbier, assume la direzione dell'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques, *L'Usine aux images* di Canudo fa parte dei primi testi che integrano la biblioteca della scuola. Epstein, che vi tiene alcune lezioni, in *Il cinema del diavolo* (1947) si riferisce spesso a Canudo. L'avanguardia, non morta – per riprendere il titolo di un articolo scritto da Epstein nel 1947 nel quale mette a confronto i due periodi, quello di Canudo e il dopoguerra, entrambi segnati dall'espansione del movimento dei cineclub –, è il tema riproposto anche dal numero 2 del *Bulletin de l'IDHEC* nel giugno 1946, che si chiude con tre citazioni, rispettivamente di Delluc, Epstein e Canudo. Questa fioritura di riferimenti a Canudo non riguarda soltanto l'IDHEC e le sue attività pedagogiche ed editoriali. Quando, nel 1947, una rivista transartistica come *Intermède* si interessa "al cinema e alla sua estetica", essa presuppone la possibile esistenza di questa estetica, cioè considera come un dato di fatto l'assimilazione del cinema tra le pratiche artistiche grazie ad un intreccio di riflessioni teoriche che ha origine in Canudo:

> *Ci dobbiamo avvicinare alla chiarezza per eliminazione. Dopo Canudo, Delluc, Groll, Spottiswoode e Sasaki, anche i bambini piccoli sanno che il cinema è un'arte che ha un linguaggio proprio: si esprime attraverso l'immagine, secondo un ritmo che è un ritmo cinematografico.*[8]

Ma si può postulare, amplificando in qualche modo l'osservazione di Epstein, che la popolarità delle tesi di Canudo in quest'epoca derivi in buona parte dalla *specularità* che unisce i due periodi: quello vissuto dalla critica di origine italiana e quello che conosce allora il cinema francese. Nell'immediato dopoguerra, l'ambiente cinematografico francese rivolge un interesse tanto manifesto quanto originale alla propria storia, cosa di cui sono testimonianza la cerimonia per il Cinquantenario dell'invenzione del cinematografo, lo spazio accordato agli articoli storici nelle diverse riviste di cinema, e sicuramente la pubblicazione dei primi volumi della *Storia generale del cinema* di Georges Sadoul. Al di là di una speculazione sull'eterna grandezza della Francia, di una rivendicazione patriottica circa l'importanza mai smentita del Paese nella storia della Settima Arte, la storiografia contribuisce soprattutto a istituire un confronto tra la nascita e la rinascita del cinema (francese, nella fattispecie). Allora, alle origini, si costituiva un'industria; ora, essa si ricostruisce. Allora, alcuni pionieri inventavano la riproduzione della realtà; ora, dei nuovi cineasti ritornano al realismo, e degli inventori perfezionano la relazione del medium con il reale grazie al colore e ai primi esperimenti sul rilievo. Questo movimento parallelo porta i critici e i teorici a riformulare questioni che sembravano già risolte, a tornare sulla nozione acquisita del cinema come arte, di cui Canudo aveva disegnato le premesse.

Perché l'*artisticità* del cinema non sembra più così evidente. Da tutte le parti, i "veri" autori la rinviano alla sua dimensione macchinica, alla sua appartenenza primaria alla sfera tecnica. Così, in un articolo in cui la nostalgia di un mezzo di espressione passato si mescola forse alla sensazione del crepuscolo della propria vita, Charles-Ferdinand Ramuz sceglie una risposta poco ottimista alla domanda "Dove va il cinema?" posta dalla rivista *Formes et Couleurs* in un testo di apertura che precede il suo. Secondo lui, il cinema va verso le "vicissitudini", cioè incontro agli eventi (il colore, il rilievo) suscettibili di condizionare irrimediabilmente la sua natura di arte – come era già accaduto con lo stravolgimento provocato dal sonoro –, per raggiungere dei "risultati abbastanza miseri".[9] Per altri, il cinema resta solo un semplice apparecchio per riprodurre la realtà. Il primo discorso del nuovo accademico Marcel Pagnol sotto la Cupola testimonia di questa posizione, che coglie di sorpresa molti, dato che proviene da un infiammato difensore del cinema francese al momento degli accordi Blum-Byrnes. Senza dubbio bisogna leggervi una sfumatura vicina a quello che è ritenuto essere il parere dominante dei suoi pari:

Il cinema non è che un'arte minore; le macchine e i procedimenti che impiega non sono che strumenti preziosi e reazioni chimiche sensibili. Non può creare delle opere, ma può esprimere, tramite una tecnica la cui perfezione sfiora il miracolo, le opere, antiche o nuove, del romanziere, del compositore, del drammaturgo, cioè le opere degli artisti creatori.[10]

Anche se le loro posizioni divergono, Ramuz e Pagnol, abbastanza rappresentativi di una corrente di pensiero dell'epoca, stimano congiuntamente che l'ipotetica *artisticità* del cinema inciampa sulla sua natura primariamente tecnica: da un lato, con Ramuz, il cinema, viste le innovazioni tecnologiche che lo attendono, si espone alla prevalenza dei tecnici sui creatori; dall'altro, con Pagnol, il creatore cinematografico non potrà mai accedere allo statuto di autore a causa dell'ontologia tecnica del medium. In breve, il contesto cinematografico dell'epoca contribuisce a mettere in crisi lo statuto di autore del creatore dei film.
Tutti percepiscono, in questo dopoguerra, che il cinema sta cambiando: i problemi economici obbligano a ripensarlo e l'avvento prossimo (che non si sa ancora illusorio) di un modo di espressione totalmente diverso (colore generalizzato, rilievo, scomparsa dello schermo, ecc.) costringe ad interrogarsi sull'uso che verrà fatto delle nuove possibilità tecniche. Il cinema conosce una sorta di nuova nascita, che induce poi un tempo di latenza propizio all'introspezione. I critici e i teorici presentono una modernità a venire, sebbene non porti ancora questo nome, la quale cela una possibile evoluzione tecnica, un rinnovamento estetico, ma anche un modo inedito di pensare il cinema, d'indagare ciò che esso è e ciò che deve essere, secondo le sue caratteristiche definitorie specifiche. Questa ricerca dell'essenza emana originariamente da L'Herbier:

E perché non il colore? Un colore non naturale, ma pittorico, tradotto, composto. E perché non il rilievo?
Insomma, siamo qui per via del *e* per *il Cinematografo. E tuttavia alla mia preoccupazione s'impone un'idea: in fondo, non sappiamo nemmeno cosa sia questo Cinematografo. [...] Nessuno sa esattamante* tutto *quello che il cinema è. [...] Ebbene, Signori, perché non dovrebbe far parte dei nostri compiti fondamentali quello di dedicarci a questa ricerca feconda: definire il Cinematografo come arte?*
D'altra parte, come si potrebbe far progredire un'Arte – l'Arte del Film – se non si sapesse, tramite la sua stessa definizione, *quel che essa è, quel che vuole, quel che tollera, nelle sue linee essenziali, quel che essa considera come il suo bene profettizio e quel che rigetta perché contro natura. Definirla, circoscriverla, cogliere la sua essenza, formulare la sua legge, stabilire i suoi* canoni, *i suoi canoni artistici, è ciò a cui noi dobbiamo pervenire.*[11]

È dunque un contemporaneo di Delluc, di Epstein, di Gance, di Dulac e di Canudo ad aprire in qualche modo questo nuovo periodo del cinema francese, riponendo la questione dell'*artisticità*, ripartendo dalle riflessioni già formulate negli anni Venti e suggerendo così l'esistenza di un possibile parallelo tra due periodi del cinema francese.
Com'è logico, la questione dell'*artisticità* si trova a quest'epoca al centro di numerosi testi critici e teorici. Si tratta per esempio di confrontare il cinema con l'insieme delle arti, postulando sin dall'inizio la pertinenza di tale paragone, cioè ripartendo deliberatamente dalle riflessioni di Canudo. È la posizione di un buon numero di redattori di *La Revue du cinéma*. Il suo primo numero tratta essenzialmente dei rapporti tra cinema, pittura e disegno. Questa scelta editoriale costituisce una specie di rovesciamento dei discorsi: all'epoca esistono numerosissime riviste di arte che consacrano qualche pagina, o un intero numero, al cinema.[12] L'edizione di questo primo numero consiste nell'invertire tale pratica, nel fare del cinema un ospite che restituisce l'invito delle altre arti e, *ipso facto*, nel concedergli lo statuto di arte. Il lungo testo del redattore capo di *La Revue du cinéma*, Jean-Georges Auriol, su "Les Origines de la mise en scène" si propone di percorrere la storia dell'arte con il metro del cinema, di mostrare che i grandi creatori facevano già dei film ma "con altri mezzi".[13] Alcuni mesi più tardi, Alexandre Astruc, giovanissimo critico del settimanale *L'Ecran français*, riprende questa stessa idea, trasfor-

mando la traiettoria retrospettiva in fantasma proiettivo nel celebre "Nascita di una nuova avanguardia: la *caméra-stylo*". Egli afferma che "già oggi un Cartesio si chiuderebbe nella sua stanza con una cinepresa a 16 mm e la pellicola e scriverebbe il discorso sul metodo in film, giacché il suo *Discorso sul metodo* oggi sarebbe tale che solo il cinema potrebbe esprimerlo convenientemente".[14] Si vede così come le riflessioni di questo periodo spesso adottino una posizione speculare rispetto all'epoca di Canudo: allora il creatore cinematografico accedeva allo statuto di autore attraverso la sua capacità di servirsi di una nuova forma di pensiero; ora gli autori classici sono immaginati come creatori cinematografici. In entrambi i casi, le migrazioni dalle arti riconosciute verso il cinema conferiscono a quest'ultimo un'aura di *artisticità*.
Il passo tentato da Auriol, che tende esplicitamente a inscrivere il cinema nella continuità con le altre arti, non è poi così lontano: in un certo senso, mostra che il cinema viene a completare la storia dell'arte. Ma una volta accettata la sua teleologia, essa corrisponde più ad una programmazione che a una provocazione, nel senso che essa mette in evidenza la linea della rivista, la sua concezione del cinema contemporaneamente al suo modo di procedere tramite un gioco incessante di confronti tra le arti. Questa posizione, disseminata in diversi testi pubblicati sulla rivista e firmati da altri redattori, poggia esplicitamente sulle idee di cinema sviluppate da Canudo, di cui alcuni scritti aprono il numero 13 di *La Revue du cinéma*. La selezione operata sull'insieme degli articoli redatti da Canudo è tutt'altro che innocente. Il panorama si conclude infatti con le annotazioni di Canudo sul rapporto tra il cinema e il reale:

> *Al cinema, come nei territori dello spirito, l'arte consiste nel suggerire delle emozioni e non nel riportare dei fatti. La tentazione di* mostrare *tutto attraverso delle immagini "vere" è grande; ecco perché si crede di vedere tanta "verità" sullo schermo, provando allo stesso tempo così poca emozione profonda e veramente* estetica. *La parola "verità" – che si deve sostituire in questo caso con le parole: realtà grossolana e superficiale – non appartiene ad alcun tipo di arte.*[15]

Questa posizione, ostile a ogni idea di realismo ontologico del cinema, è chiaramente ripresa per proprio conto da Auriol, adattata all'epoca. Per lui, la continuità del cinema con le altre arti, che ad esso attribuisce *naturalmente* uno statuto artistico, sbocca nel testo seguente su una concezione estetica, una pratica:

> *Nuovo mezzo di espressione, in piena crescita, il film parlato non può essere che arricchito dall'influenza delle altre arti. Al cinema, i puristi devono essere eliminati dai partigiani del miscuglio dei generi. Un tempo Flaherty romanzava i suoi documentari, vi rianimava una vita scomparsa. Attualmente, si rafforzano i documenti colti sul luogo con discorsi la cui l'attualità è una garanzia di autenticità, di quell'autenticità che si vuol ritrovare nella "vita stessa, vissuta, non truccata".*[16]

Per Auriol, la creazione filmica moderna deve poggiare su una certa ibridazione, il che contribuisce a sterilizzare il dibattito che oppone fiction e documentario e contemporaneamente ad annullare ogni velleità di definizione di un'essenza. In questa prospettiva, la rinascita del cinema e le sue trasformazioni non possono che rafforzare l'*artisticità* della creazione cinematografica, piuttosto che avvicinarlo di più al reale. Il colore (necessariamente pensato, in questa configurazione, come non realista), per esempio, non può essere di competenza dei pittori, ma piuttosto trasforma il creatore di film in pittore:

> *Dobbiamo inoltre pensare che anche se i pittori di oggi non dovessero intervenire in quanto tali nel lavoro del cinema, i registi diverrebbero pittori come, per forza delle cose, i migliori tra loro sono diventati drammaturghi (dall'apparizione del montaggio) e letterati (con l'invenzione del parlato).*[17]

Questa concezione, incoraggiata da *La Revue du cinéma*, valorizza più di altre lo statuto di artista del creatore cinematografico, in un'epoca che è ancora ferma ai dibattiti interminabili sull'argomento, alla "querelle 'Chi è

l'autore di un film?'".[18] Questa posizione, elaborata dalla rivista di cinema più prestigiosa dell'epoca, costruita su una conoscenza della storia del cinema e dei suoi aspetti teorici (i riferimenti a Canudo, in particolare), difesa da autori legittimati (Cocteau), seduce rapidamente alcuni giovani critici e teorici. È il caso ad esempio di Alexandre Astruc, che dedica la maggior parte dei suoi testi ad autori di cinema (Wyler, Rossellini, Lubitsch, Welles) e al modo in cui "il cinema sta semplicemente diventando un mezzo d'espressione", nel senso in cui, d'ora in poi, "l'autore scrive con la macchina da presa come uno scrittore scrive con la stilografica".[19] Oltretutto, questo discorso a favore dell'autore si rivela ancor più udibile in quanto partecipa anche della differenziazione del cinema francese rispetto al cinema americano, in un momento in cui la questione si pone in modo urgente:

> *Crediamo che la parola regista abbia lo stesso senso a Hollywood, Parigi o Londra, invece negli Stati Uniti costui spesso non gioca che un ruolo analogo a quello del regista teatrale il quale, salvo alcune eccezioni, non ha nulla a che vedere con la pièce che gli si chiede di presentare al pubblico e si limita a dirigere gli attori senza doversi occupare anche delle scenografie.*[20]

In Francia, l'elaborazione della nozione di autore, nei termini in cui si sviluppa dopo la seconda guerra mondiale, si fonda su un doppio rifiuto: rifiuto di una visione del medium limitata alla sua dimensione di apparecchio finalizzato alla riproduzione del reale, e rifiuto del ruolo del creatore cinematografico così come l'industria hollywoodiana allora lo concepiva. La nozione di autore sviluppata in un terzo periodo, nel quadro della *politique des auteurs* dei *Cahiers du cinéma*, poggia su modalità rigorosamente inverse. Non ci si stupirà se questo nuovo tentativo di teorizzazione si è basato sulla cancellazione delle tesi di Canudo. A partire dal dopoguerra, la nuova incarnazione della nozione di autore prende piede quando uno dei futuri *maîtres à penser*, e fondatori, dei *Cahiers du cinéma* sposta i termini in gioco. In un articolo intitolato "Le Cinéma est-il majeur? Le nouveau style américain",[21] che deve molto ad Astruc, Bazin abbozza alcune idee, approfondite più tardi nel suo lungo studio su Wyler, che permettono di tessere un legame, rifiutato da Auriol e da *La Revue du cinéma*, tra la parte creativa del regista e il realismo ontologico del cinema:

> *Per la prima volta dopo le origini del cinema i registi lavorano, quanto alla tecnica, nelle condizioni normali dell'artista. Come lo stile dello scrittore implica il possesso preliminare di tutte le risorse della lingua, o quello del pittore moderno delle tecniche classiche della pittura, lo stile del grande regista moderno è creato a partire dai mezzi d'espressione perfettamente posseduti.*

Questo brano, in apparenza, potrebbe appartenere ad un testo di Auriol, come pure i primi paragrafi del celebre studio su Wyler in cui viene evocata la sua "firma". Orbene, di quale firma si tratta? Quali sono i suoi mezzi di espressione? Risposta di Bazin: "Tutto lo sforzo della messa in scena tende ad autosopprimersi".[22] In altri termini, la visibilità del lavoro artistico del regista consiste nel tornare, per cancellazione, alla specificità originale del cinema, nel depurarla di tutto ciò che si accumula sulle sue caratteristiche primigenie: il suo realismo ontologico, evocato in particolare mediante la rapida descrizione di una "tendenza 'realista'"[23] che risale alle origini. Così, l'autore può adeguarsi al realismo cinematografico e perfino esistere in seno alla produzione hollywoodiana. Si apre la strada ad una nuova concezione dell'autore, ad un'altra maniera di pensare l'*artisticità* del cinema, in un'epoca che, questa volta, cancellerà le tracce della precedente più che costituirsi come eco di quest'ultima.

Partendo da Canudo sono comparsi alcuni nomi in un certo disordine, ma tutti accomunati da un'idea, ossia la certezza di un pensiero *mediante* il cinema e di un pensiero *nel* cinema. Innanzitutto vi è un contemporaneo di Canudo, Jean Epstein, che nel 1946 scrive quel che suggeriva sin dagli anni Venti: il cinema sarebbe "una filosofia [...] di giochi di luce e ombra, nei quali il pubblico inizialmente vede soltanto un intreccio sentimentale o comico".[24] C'è, più tardi, Jean-Luc Godard che, a proposito di *Il ladro* (A. Hitchcock, 1956), riterrà che il cinema permette di accedere "ai dati immediati della coscienza meglio della filosofia o del romanzo" o, ancora, nei *Cahiers du cinéma* nel 1961: "La regia è come la filosofia moderna, diciamo Husserl, Merleau-Ponty". Infine, c'è sicuramente Gilles Deleuze, che non cesserà di dire che l'arte pensa: la pittura (si veda il suo *Francis Bacon*), la letteratura (si vedano le sue digressioni su *Alice* di Lewis Caroll), il cinema (si vedano i suoi scritti sul cinema). Come è noto, *L'immagine-movimento* e *L'immagine-tempo* hanno un debito verso gli scritti di Epstein nel ritenere che l'arte crea delle idee come la filosofia crea dei concetti. Ciò che qui importa non è riprodurre la lista dei legami che possono unire i modelli rappresentati con più o meno rigore da Canudo, Epstein, Godard o Deleuze. Quel che si vorrebbe osservare, senz'altra ambizione, è la *circolazione* delle proposte tra campi diversi, attraverso la mediazione di cineasti-artisti, di un intellettuale e di un filosofo. Nessuno meglio di Michel Foucault ha messo in *sistema* ovvero risistemato al centro di un *modello* di scrittura e di pensiero questi movimenti e interdipendenze tra pratiche discorsive. Nel 1971 scrive:

> *La trasformazione di una pratica discorsiva è legata a un insieme in genere molto complesso di cambiamenti, che possono prodursi sia al di fuori di essa (nelle forme di produzione, nei rapporti sociali, nelle istituzioni politiche), sia al suo interno (nelle tecniche di determinazione degli oggetti, nell'affinamento e aggiustamento dei concetti, nell'accumulo dell'informazione), sia al suo fianco (in altre pratiche discorsive).*[25]

Alcune ricerche recenti di storia della fotografia sono state consacrate in modo particolare allo studio di questi movimenti incessanti che formano la storia di una pratica. Le origini della fotografia sono dilaniate tra scienza (dagli interventi di François Arago e di Académie des Sciences, che impongono la fotografia come invenzione), arti visive (molto presto pittori come Delaroche difendono le sue "qualità artistiche"), arti della scena e dello spettacolo (Barthes ha ricordato questi legami e, di fatto, Daguerre è un uomo di spettacolo e di teatro il quale pensa la fotografia sulla scia del suo Diorama) e altri modi "di vedere e di pensare" il mondo (dalle scienze storiche della seconda metà del XIX secolo a Walter Benjamin, *via* Bergson, ecco alcune forme di pensiero determinate molto ampiamente dall'avvento della fotografia e poi del cinematografo). Questi studi in storia della fotografia hanno mostrato quanto le "idee di fotografia" siano mobili. Così, nella sua opera magistrale *La Naissance de l'idée de photographie*, François Brunet ha sottilmente mostrato quanto le "idee di fotografia" e, se ci si vuole qui autorizzare senz'altra forma di prudenza, le "idee di cinema", fluttuino a seconda dei movimenti teorici e degli sviluppi tecnici che le accompagnano.[26] Queste ricerche non sono lontane dal convenire *sulle migrazioni e sui ritorni* tra arti e pratiche discorsive esterne. Quali che siano gli "antecedenti" (artistici, scientifici, ideologici, ecc.) ai quali si vorrà prestare attenzione, le storie della fotografia e del cinema non possono essere osservate da un'unica angolazione – che, implicitamente, privilegerebbe singoli punto di vista, considerando a volte la fotografia o il cinema come arti, altre volte come trasformazioni delle ricerche scientifiche del XIX secolo.

Andando oltre il quadro un po' ristretto della storia del cinema, le storie non possono concepirsi in forma lineare, a colpi di spiegazioni causali, di cronologie strettamente distinte da altre cronologie, ecc. Queste storie mescolate, o questa storia letta come insieme di storie, hanno come preoccupazione di non attraversare il tempo della storia secondo un asse verticale od orizzontale, ma piuttosto secondo una "diagonale mobile" – per prendere in prestito un'espressione di Gilles Deleuze a proposito dell'archeologia foucaltiana:

> *Che siano o non siano discorsive, le formazioni, le famiglie, le molteplicità sono storiche. [...] È una nuova formazione, con nuove regole e nuove serie, non appare mai di colpo, in una frase o in una creazione, ma in "mattoni", con sopravvivenze, sfasature, riattivazioni di vecchi elementi che sussistono al di sotto delle nuove regole. [...] Bisogna seguire la serie, attraversare i livelli, oltrepassare le soglie, non accontentarsi mai di svolgere i fenomeni e gli enunciati in base alla dimensione orizzontale o verticale ma formare una trasversale, una diagonale mobile.*[27]

L'idea del movimento, della mobilità di un percorso produttore di storia che Deleuze ha trovato nei meandri dell'archeologia foucaultiana, corrisponde da vicino alla circolazione delle "idee in cinema" e dei "concetti in filosofia", dagli uni agli altri e incessantemente, che egli propone sin dalla stesura di *L'immagine-tempo* e *L'immagine-movimento*. Il modello archeologico permette soprattutto di evitare una doppia impasse nella storia del cinema, aprendola a quanto si svolge *in*, *fuori* e *di fianco ad essa*, senza mai prendere in considerazione "il" cinema come "il" punto di convergenza unico o privilegiato tra le storie multiple che la compongono e la molteplicità dei tempi che vi si incrociano. L'autore di *L'immagine-movimento* e *L'immagine-tempo* amerà ripetere che "il cinema fa parte della storia dell'arte e del pensiero". Questa "messa in rete" delle arti e del pensiero s'inscrive perfettamente entro i limiti del progetto deleuziano, ossia effettua dei percorsi in avanti e indietro dalla filosofia verso le arti. In un'intervista accordata a Serge Daney nell'ottobre 1983 in occasione dell'uscita di *L'immagine-movimento*, Deleuze non manca di estendere i movimenti di questa diagonale e di una ricerca comparata, in cui si incrocerebbero le arti, la filosofia e la storia, e, aggiunge, "perfino la scienza":

> *[Questa] disgiunzione, tra un'arte e la sua storia, è sempre rovinosa. Per il momento è stato portato avanti tutto un lavoro, la ricerca delle Idee cinematografiche. È contemporaneamente la ricerca più interna al cinema e una ricerca comparata, perché essa fonda un confronto con la pittura, la musica, la filosofia e perfino con la scienza.*[28]

E se si dovesse qui ricordare almeno una delle proposte di Gilles Deleuze, forse sarebbe questa: quella di un movimento incessante, quella di un doppio movimento, sia centripeto (dai dintorni del cinema verso "l'interno del cinema", fino alle "idee *in* cinema") che centrifugo (dal cinema verso le arti, verso i modi di rappresentazione, verso la filosofia, verso la storia e "perfino la scienza"). Questa storia del cinema sarebbe forse impossibile, se l'aspirazione ad una *storia finita* dovesse perdurare. Questa storia è per questo *impensabile*?

Note

Traduzione dal francese di Laura Vichi.

[1] R. Canudo, "Esthétique du spectacle. Défendons le cinéma" (1921), in Id., *L'Usine aux images* (Paris: Séguier/Arte Editions, 1995), pp. 50-51.

[2] R. Canudo, "L'Estetica della Settima Arte" (1921), in Id., *L'officina delle immagini* (Roma: Bianco e Nero, 1966), p. 91.

[3] R. Canudo, "Manifesto delle Sette Arti" (1922), in Id., *L'officina delle immagini*, cit., p. 68.

[4] E. Maugras, M. Guégan, *Le Cinématographe devant le droit* (Paris: V. Giard & E. Brière, 1908). Si vedano l'intervento pronunciato a Udine da André Gaudreault e Philippe Marion in occasione di un precedente convegno e le pagine che Edouard Arnoldy dedica all'argomento nel suo lavoro *Pour une*

histoire culturelle du cinéma. Au-devant de "scènes filmées", de "films chantants et parlants" et de comédies musicales (Liège: Edition du Céfal, 2004).

[5] *Ibid.*, pp. 147-148.

[6] *Ibid.*, p. 73.

[7] M. Foucault, "La Peinture photogénique" (1975), in Id., *Dits et écrits 1954-1975*, tome I (Paris: Gallimard, 1994), p. 1576.

[8] Lo Duca, "Du cinéma et de son esthétique", *Intermède*, n. 2 (1947), p. 92.

[9] Ch.-F. Ramuz, "Vicissitudes", *Formes et couleurs*, n. 6 (1946).

[10] Riprodotto in "Les Académiciens ne sont pas tous cinéphobes!", *L'Ecran français*, n. 97 (6 mai 1947), p. 3.

[11] *Allocution de Monsieur Marcel L'Herbier à la séance inaugurale du 10 janvier 1944*, Institut des Hautes Études Cinématographiques.

[12] Bazin, per esempio, nel 1945 pubblica uno dei suoi primi testi importanti, "Ontologia dell'immagine fotografica", in un volume collettivo intitolato *Problèmes de la peinture*.

[13] J.-G. Auriol, "Les Origines de la mise en scène", *La Revue du cinéma*, n. 1 (octobre 1946), p. 7.

[14] A. Astruc, "Nascita di una nuova avanguardia: la *caméra-stylo*" (1948), in A. Barbera, R. Turigliatto (a cura di), *Leggere il cinema* (Milano: Mondadori, 1978), p. 314.

[15] R. Canudo, "Morceaux choisis (1907-1922)", *La Revue du cinéma*, n. 13 (mai 1948), pp. 8-9.

[16] J.-G. Auriol, "Faire des films. IV. Pour qui?", *La Revue du cinéma*, n. 4 (janvier 1947), p. 14.

[17] N. Vedrès, "Peinture et cinéma", *Bulletin de l'I.D.H.E.C.*, n. 4 (septembre 1946), p. 10.

[18] J. Grémillon, "Le Cinéma? Plus qu'un art...", *L'Ecran français*, nn. 110-111 (5-12 août 1947), p. 4.

[19] A. Astruc, *op. cit.*, p. 313 e p. 315.

[20] G. Charensol, "Cinéma européen, cinéma américain", *Formes et couleurs*, n. 6 (1946). Il sommario di questo numero indica un orientamenteo piuttosto autorialista con un testo dedicato a René Clair e un altro su "due giovani maestri del cinema francese", Robert Bresson e Georges Rouquier.

[21] *L'Ecran français*, n. 60 (21 août 1946), p. 5 e p. 12. Ma, ancora una volta, la presa in prestito funziona poi nell'altro senso, poiché Bazin traccia in questo testo un parallelo tra la penna stilografica e i mezzi di espressione del cinema.

[22] A. Bazin, "William Wyler o il giansenista della messa in scena" (1948), in *Che cos'è il cinema?* (Milano: Garzanti, 1994), p. 94.

[23] *Ibid.*, p. 99.

[24] J. Epstein, "L'intelligenza di una macchina", in *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte* (Roma: Bianco & Nero, 2002), p. 78.

[25] M. Foucault, "La Volonté de savoir" (1971), in Id., *Dits et écrits 1954-1975*, tome I (Paris: Gallimard, 2001), p. 1109.

[26] F. Brunet, *La Naissance de l'idée de photographie* (Paris: PUF, 2000). Si veda anche P.-L. Robert, *L'Image sans qualités* (Paris: Editions du Patrimoine, 2006).

[27] G. Deleuze, *Foucault* (Milano: Feltrinelli, 1987), p. 31.

[28] G. Deleuze, "Cinéma-1. Première", *Libération* (3 octobre 1983), p. 30, ora in *Deux régimes de fous* (Paris: Les Editions de Minuit, 2003), p. 196.

Mariagrazia Fanchi, Università Cattolica di Milano

Accoppiamenti giudiziosi. Gli studi culturali e il problema della periodizzazione

Nel racconto storico, il cinema italiano degli anni Cinquanta è ricordato come la stagione aurea del *popolare*. Un cinema che attinge a piene mani a quello che Bourdieu chiama il *capitale culturale del paese*,[1] quell'insieme di conoscenze, stili, caratteristiche sociali e fisiche, disposizioni pratiche e comportamentali che ne costituiscono l'imprescindibile catalizzatore. Un cinema capace, dunque, di porsi al centro dei processi simbolici, nodo nevralgico dell'industria culturale, non ultimo dal punto di vista produttivo ed economico. Certo, ci dice ancora la vulgata storica, il cinema popolare degli anni Cinquanta segna un depotenziamento del progetto neorealista. Esso si assicura però, in cambio, una risonanza e una visibilità senza precedenti. La *medietas* di temi e toni, rispetto a certe asperità della produzione neorealista dell'immediato dopoguerra; la capacità di dialogare fittamente – e proficuamente – con l'immaginario sociale (e in particolare con il sistema dei discorsi mediali);[2] ma anche condizioni strutturali come il potenziamento del circuito distributivo[3] creano le condizioni per un consumo ampio e trasversale, attestato dalla crescita incessante del volume delle presenze, che prosegue almeno fino alla prima metà del decennio.[4]
La dizione di popolare assume così anche una seconda accezione nel racconto storico corrente, quella di "ampiamente condiviso" o, per impiegare un'espressione poco felice, ma in cui ci si imbatte sovente, "di massa".[5] Convinzione diffusa è, insomma, che al cinema negli anni Cinquanta in Italia ci vadano un po' tutti e che l'esperienza cinematografica, le forme e le abitudini di visione, così come il significato, il valore che l'andare al cinema assume per gli spettatori, siano, in fondo, comuni.
A guardarla con più attenzione la realtà del cinema in Italia nel secondo dopoguerra si rivela però più complessa e contraddittoria.

Scenari

Anzitutto – è noto –, in questo torno di anni permane una situazione di *forte sperequazione fra il consumo di cinema in provincia e nelle aree urbane*; e fra il consumo nel *centro-nord* e *nelle regioni meridionali e insulari del*

paese. Nel 1955, l'anno in cui le presenze al cinema raggiungono la quota record di quasi 820 milioni, in Sicilia il rapporto fra sala e numero di abitanti è ancora di 1 a 7600; quando in Lombardia si conta una sala ogni 3400 abitanti circa e così pure nella meno florida Friuli-Venezia Giulia.[6] Inoltre, sempre nel 1955, più della metà degli biglietti venduti sono staccati nelle sale dei capoluoghi di provincia.[7] Dunque nonostante la crescita consistente delle sale, lo scarto fra centro-nord e sud e fra città e provincia, in questi anni, risulta tutt'altro che colmato.

Le cronache del consumo di cinema ci restituiscono, poi, una seconda evidenza. Ad affollare le sale, e in particolare quelle del circuito delle seconde e terze visioni, sono soprattutto i *giovani* ed i *giovanissimi*. Un noto sondaggio condotto nel 1953 per la LUX FILM sul consumo di cinema nelle città capozona rivela che i ragazzi fra i 16 e i 20 anni sono i frequentatori più assidui e più regolari di spettacoli cinematografici.[8]

Dalla stessa ricerca si desume anche un altro dato: insieme all'età "la condizione professionale (o economico-sociale) è il fattore più strettamente legato alle abitudini riguardanti il cinematografo".[9] Oltre ai giovani, chi ha una maggiore consuetudine con il cinema sono i soggetti che appartengono alle classi medie e medio alte e che godono di condizioni di vita più agiate. Dato tanto più eclatante, se si considerano la provincia o le regioni del mezzogiorno d'Italia.[10]

C'è infine una quarta emergenza che si rintraccia già nelle indagini sulle presenze in sala dei primissimi anni Cinquanta. Nel 1951, una delle prime rilevazioni condotte dalla DOXA sul pubblico cinematografico e le abitudini di visione rivela che il 31% delle italiane con più di 16 anni non va mai (o solo raramente) al cinema.[11] Si tratta prevalentemente di donne con un livello sociale e culturale medio basso e che risiedono nei comuni più piccoli, e al sud e nelle isole. In città come in provincia, ad ogni modo, nel 1951 le donne che vanno al cinema sono in numero significativamente inferiore agli uomini.[12] Una forbice destinata ad allargarsi negli anni successivi, tanto che nel 1960 si stima che il 67% delle donne in maggiore età non si reca più (o lo fanno solo molto raramente) al cinema.[13]

Negli anni Cinquanta, dunque, il cinema entra in misura diversa nella realtà e nei processi sociali del Paese; e ben prima che la diffusione capillare del mezzo televisivo gli sottragga visibilità e salienza, altre forze operano già nella direzione di un *ridimensionamento della sua popolarità*. Alcune sono interne all'apparato (ad esempio la crescita disomogenea della rete delle sale), altre esterne (le regole sociali di condotta, le aspettative ed i progetti di vita dei soggetti).

E allora, posto che il cinema mantenga un ruolo cruciale nel corso degli anni Cinquanta (anche in virtù della straordinaria cassa di risonanza che gli altri media gli offrono)[14], qual è l'effettiva misura della sua popolarità? E quali sono le forme in cui essa si esprime? E ancora, basta l'avvento del piccolo schermo a spiegare la crisi della popolarità del cinema? Nel 1956 quando si rileva la prima flessione nella curva delle presenze in sala (quasi 30 milioni di biglietti in meno venduti rispetto all'anno precedente)[15] in Italia possiedono la televisione meno del 3% delle famiglie.[16] Anche considerando il consumo che ha luogo nei locali pubblici, è questo un dato sufficiente a motivare una contrazione così vistosa del pubblico di cinema? E, comunque, come spiegare l'allontanamento dalle sale di alcune fasce di spettatori (penso in particolare alle donne) prima del fatidico 1954?

Per provare a rispondere a queste questioni possono tornare utili alcune categorie e una sensibilità metodologica recentemente maturate nell'ambito degli studi culturali anglo americani.

Congiunture, articolazioni e cambiamento storico

Il problema della periodizzazione e della prassi storica sono stati negli ultimi anni ripresi dai Cultural Studies nel quadro di un ripensamento generale dei loro fondamenti teorici e di metodo.

All'origine di questo esercizio critico vi è, per gli studi culturali, l'obiettivo di sempre: quello di descrivere più fedelmente il dinamismo e l'imprevedibilità dei processi sociali e storici e di sottrarli a letture deterministiche o a generalizzazioni prodotte sia dalla dialettica marxista struttura/sovrastruttura[17] sia dalla *Grand Theory*.[18] Si tratta insomma di non cedere alla tentazione di astrarre dal dato storico ed empirico (con le sue eccezioni, sfumature e, perché no, contraddizioni) e di conservare, di contro, la peculiarità e il carattere contestuale dei fenomeni che si analizzano o, per dirla con Stuart Hall, la loro irriducibile "specificità storica".[19]

È nel solco di questa riflessione che si colloca un recente saggio di Lawrence Grossberg sulla nozione di congiuntura.[20] Provo a riassumere i nuclei principali.

1. La congiuntura è la particolare *articolazione* (o assetto) in cui si dispongono le formazioni sociali in un dato momento storico: la congiuntura coinvolge una pluralità di agenzie (sociali, politiche, economiche, giuridiche, culturali...) e si dispiega lungo piani e assi molteplici (pubblico e privato; sfera familiare e sfera lavorativa; tempo libero, consumi...).
2. La *trasformazione della congiuntura* è responsabile del cambiamento e scandisce l'evoluzione storica: la rapidità con cui la congiuntura muta è di norma proporzionale alla sua criticità, cioè alla tensione interna che vi alberga; la congiunta infatti non è un'unità organica, ma un coacervo di elementi che possono essere anche fra loro in conflitto.
3. L'*ampiezza della congiuntura è variabile*; il suo raggio d'azione non coincide necessariamente con i confini geo-politici, né con le scansioni storiche (i decenni ad esempio); in uno stesso contesto e in uno stesso arco di tempo si possono incontrare più congiunture.

Aggiungo che per Grossberg la congiuntura indica, ad un tempo, un tipo di *visione del mondo* e un tipo di *racconto del mondo*: cioè la prospettiva dalla quale guardare ai processi sociali e storici e la forma più appropriata per descriverli.

Gli assunti dell'approccio congiunturale non costituiscono certo, in se stessi, una novità. Non è difficile sentire riecheggiare in essi la lezione della Nuova Storia, a partire dalla dizione stessa di "congiuntura" (si pensi, in particolare, alla riflessione di Krzysztof Pomian)[21]; ed essi certamente sono, almeno in parte, già acquisiti dalla ricerca storica sul cinema e, soprattutto, dagli studi sul cinema delle origini.

La proposta espressa da Grossberg mi sembra tuttavia produttiva per la storia del cinema almeno sotto *due aspetti*: la *costituzione di un programma organico di ricerca*, che si applichi all'intero arco storico, e non solo ad alcune fasi o passaggi considerati critici o irrisolti; e la *disponibilità a dialogare con le ricostruzioni storiche pregresse o "dominanti"*, ad affiancarle, ad arricchirle, magari anche a smentirle, senza però la presunzione di essere il luogo del vero e dell'autentico. Insomma siamo oltre l'opposizione storia istituzionale e storia dal basso o micro e macrostoria!

Radiografia del popolare

Ritornando alle questioni formulate nella parte iniziale del saggio, l'approccio congiunturale suggerisce alcune linee interpretative e invita a porre attenzione ad alcune emergenze. Non eccezioni, ma segnali di una complessità della realtà storica che non può essere ricondotta ad una processualità unica, e univocamente progressiva.

Esso ci dice, per cominciare, che la *coerenza delle fasi storiche* (quella stessa che Jerzy Topolski chiamava la "coerenza orizzontale" del racconto storico)[22] *è un'astrazione* e che, in uno stesso periodo, si possono annidare più congiunture. Dunque se è indubitabile che negli anni Cinquanta il cinema stabilisce una *relazione profonda e sinergica* con alcune agenzie (dai media, a taluni partiti politici, alla Chiesa e al mondo cattolico) e con alcune

parti sociali (i giovani, gli uomini residenti al centro nord, di estrazione sociale e culturale media e medio altra...) tale relazione *non* deve essere considerata unica, né univoca.
Fra il 1956 e il 1957 Luca Pinna, coadiuvato da un gruppo di ricercatori statunitensi, conduce un'indagine sul pubblico di cinema di due piccoli centri della provincia italiana.[23] È un lavoro che cito spesso, perché rappresenta, per obiettivi e metodo, un *unicum* nel panorama delle ricerche nazionali sul cinema e sui media. L'indagine di Pinna oltre a confermare i risultati delle ricerche di carattere estensivo condotte in quello stesso torno di anni, mostra come, anche in un contesto geografico circoscritto e apparentemente omogeneo (quale Scarperia, il piccolo comune della Toscana scenario delle fasi conclusive della ricerca), il senso che il cinema acquista per i soggetti, le ragioni che spingono alla visione e il modo con cui entra nella loro vita quotidiana variano in modo sostanziale. L'esperienza del cinema è insomma tutt'altro che uniforme e cambia sotto la pressione incrociata di più fattori: il sesso, l'età, l'occupazione, ma anche i micro-contesti di vita in cui i soggetti si trovano calati. Sebbene il comune di Scarperia si estenda per un raggio di pochi chilometri, il fatto di vivere in paese, o in una delle sue frazioni, in campagna o alle pendici dell'Appennino, cambia il rapporto con il cinema. Muta la frequenza; muta l'accessibilità alla sala da parte di alcuni soggetti sociali; mutano le ragioni che inducono alla visione; e mutano soprattutto, come già si accennava, il valore e le aspettative che essa alimenta.
Stili, ritmi, modelli e abitudini di vita differenti configurano dunque esperienze del cinema diverse: per intensità, rilevanza, coerenza con il progetto di vita degli spettatori.

L'approccio congiunturale, poi, ci ricorda che *agenzie e formazioni sociali sono complesse e polivalenti*.
Negli anni Cinquanta il cinema è un'entità eterogenea. Lo è sotto il profilo della proposta filmica, nonostante la produzione nazionale esibisca forti elementi di consonanza interna.[24] E lo è anche dal punto di vista dell'apparato.
Si è già accennato al fatto che il sistema dell'esercizio in questo periodo continua a presentare uno sviluppo disomogeneo. Anche dove il circuito delle sale è ben radicato e capillarmente diffuso esso offre un panorama quanto meno eclettico. Negli anni Cinquanta, in Italia, si distinguono sei categorie di locali, che vanno dalle sale di prima visione o extra, che si trovano solo nelle grandi città, fino ai cinema di sesta categoria.[25] C'è il circuito delle sale cattoliche, che proprio in questo periodo vive la sua fase di maggiore crescita. Nel 1954 ne vengono censite 4000.[26] Ci sono le sale del Dopolavoro. I cineclub. Le arene estive. C'è persino un drive-in, il Metro, costruito alle porte di Roma nel 1957, e che si fregia del titolo di drive-in più grande d'Europa. Al di là delle differenze di programmazione (di prima visione o successive) e di costi (che presentano oscillazioni davvero consistenti) questi luoghi sono teatro di pratiche di visione ed esperienza del film diverse: diverso è il modo di stare in sala e la prossemica del consumo; diverso è il rapporto con il film, l'attenzione e il grado di coinvolgimento; e diversi sono anche il senso ed il valore che si assegnano all'andare al cinema. Ce lo riferiscono, in sapide cronache, le riviste dell'epoca e lo testimoniano in modo ancor più vivido i ricordi degli spettatori.[27]
Negli anni di Cinquanta, quindi, anche e solo considerando i contesti di fruizione, il cinema ci appare come una realtà tutt'altro monolitica: un soggetto che esprime istanze plurali e non necessariamente coerenti.

L'approccio congiunturale postula inoltre che l'*azione di una qualsiasi agenzia può mutare intensità e segno a seconda della rete di relazioni in cui si trova embricata*, producendo anche risultati inopinati.
Riprendendo il discorso sulle sale, lo sviluppo del sistema dell'esercizio nel corso degli anni Cinquanta risulta, ad esempio, del tutto inefficace a rilanciare il consumo femminile e, al limite, persino esiziale per esso. Come si detto, già all'esordio degli anni Cinquanta si rileva una contrazione della percentuale di donne che vanno al cinema, diminuzione che diventerà patente nella seconda metà del decennio, proprio quando l'esercizio si trova nel pieno del suo sviluppo.[28] La maggiore disponibilità di sale non si traduce dunque, per il pubblico femmi-

nile, in una più ampia accessibilità al cinema. Al contrario. Lo scarso decoro di molti degli esercizi dei circuiti locali finisce per aumentare la distanza fra il pubblico femminile e l'esperienza di visione filmica. Non si dimentichi che negli anni Cinquanta l'accesso delle donne agli spazi pubblici continua ad essere sottoposto ad ampie restrizioni. Al cinema le donne, almeno le donne adulte, non vanno da sole. E si consideri anche che, sebbene in modo graduale, nel corso degli anni Cinquanta la stretta della Chiesa cattolica sulla moralità e sull'accostumatezza cresce sensibilmente.[29] Non stupisce allora che nel 1960 le donne che ancora di recano in sala (che ora sono il 33% sul totale della popolazione femminile)[30] prediligono i locali di prima visione o extra.
Per il pubblico femminile di questi anni, quindi, il potenziamento dell'apparato (nella forma dell'estensione dell'esercizio) lungi dallo spingere sul pedale della popolarità del cinema appare nella migliore delle ipotesi ininfluente; nella peggiore controproducente.

L'approccio congiunturale sostiene infine che il cambiamento è l'*esito di una riarticolazione dei rapporti fra le formazioni sociali*, che ci possono essere eventi scatenanti, ma che essi non vanno considerati i soli responsabili della discontinuità storica.
La diffusione della televisione a partire dal 1954, come è noto, procede con velocità diverse a seconda delle zone del Paese. La larga maggioranza degli abbonamenti televisivi è sottoscritta nel centro-nord, area prima e meglio raggiunta dal segnale. Nel 1956, il 91% degli abbonanti alla televisione risiede nelle regioni settentrionali e centrali.[31] Eppure non è nelle regioni del centro-nord che si verifica la diminuzione più consistente delle presenze al cinema. La flessione della curva dei biglietti venduti, nel 1956, è più drastica nel meridione d'Italia, dove il numero di abbonamenti è di gran lunga inferiore (anche perché il segnale televisivo arriva proprio in quell'anno).[32] Mentre al nord l'impatto del mezzo televisivo è contenuto e frenato da una radicata consuetudine al cinema e la televisione si pone, in questi anni almeno, come integrazione e completamento delle forme di intrattenimento già esistenti, al sud il mezzo televisivo va a soddisfare la domanda culturale di quei segmenti di pubblico che dallo spettacolo cinematografico sono esclusi.[33] In più la televisione entra in risonanza con l'anelito alla mobilità sociale, che in questi anni attraversa le regioni meridionali.[34] La televisione diventa un simbolo di status e il suo acquisto è anteposto a quello di elettrodomestici essenziali quali lavatrice e frigorifero.[35] Quando al nord si sottoscrivono mutui per acquistare l'automobile o la casa, al sud ci si indebita per comprare il televisore.[36]

In conclusione. Il termine popolare coglie indubitabilmente un aspetto essenziale del rapporto fra cinema e realtà italiana negli anni Cinquanta. Nell'ambivalenza della sua area semantica, che rinvia, insieme, all'ampiezza dei contatti che il cinema è in grado di creare (popolare come diffuso, visibile, comune) e alla *medietas* della sua proposta (popolare come "alla portata di tutti" e, al limite, basso, scadente), trovano ragione alcuni fondamentali fenomeni di questi anni. Penso alla politica della Chiesa cattolica, divisa fra il riconoscimento della funzione educativa e pastorale del cinema e la messa a punto di strumenti di controllo e di censura.[37]
Tuttavia, come sul versante dei testi negli ultimi anni molti studi si sono esercitati nel disarticolare la nozione di popolare, portandone in superficie, le forme, le sfumature, le accezioni,[38] è opportuno che la stessa operazione venga eseguita sul versante dell'esperienza di consumo.
La nozione di popolare non va dunque abbandonata, semmai, appunto, meglio e più finemente articolata: per poter descrivere più efficacemente la realtà storica; e per poter meglio comprendere il cambiamento. Senza dover ricorrere al modello – francamente insoddisfacente, dell'opposizione popolare/non popolare – e pensando piuttosto alle trasformazioni che investono il cinema fra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta come ad una *graduale ridefinizione delle espressioni* (non una, ma molte) *che la sua popolarità assume.*

Note

[1] P. Bourdieu, "What Makes as Social Class", *Berkeley Journal of Sociology*, n. 32 (1987), pp. 1-17.

[2] Sulle relazioni che si stringono fra i media in Italia negli anni del secondo dopoguerra si rimanda in particolare a F. Colombo, *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta* (Milano: Bompiani, 1998).

[3] Per un inquadramento complessivo dello stato del cinema in Italia negli anni Cinquanta sono essenziali i volumi della *Storia del cinema italiano* curati da Luciano De Giusti e da Sandro Bernardi: L. De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1949-1953*, vol. VIII (Venezia-Roma: Marsilio/Edizioni Bianco e Nero, 2003) e S. Bernardi (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1954-1959*, vol. IX (Venezia-Roma: Marsilio/Edizioni Bianco e Nero, 2004). Si rimanda inoltre a G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano. Dal neorealismo al miracolo economico. 1945-1959*, vol. III (Roma: Editori Riuniti, 1993).

[4] I dati delle presenze al cinema sono riportati annualmente da *Lo spettacolo in Italia. Annuario Statistico* a cura della SIAE. Sulla crescita dei consumi di cinema e sugli orientamenti degli spettatori si rimanda al "classico" V. Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia. 1945-1965* (Roma: Bompiani, 1974). Per una riflessione più generale sullo stato di salute del cinema in Italia negli anni Cinquanta il riferimento va a L. Quaglietti, *Storia economico-politica del cinema italiano. 1945-1980* (Roma: Editori Riuniti, 1980) e a B. Corsi, *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano* (Roma: Editori Riuniti, 2001). Un'analisi dei cambiamenti che investono il consumo di cinema nel corso del decennio si trova inoltre in F. Casetti, M. Fanchi, "Le funzioni sociali del cinema e dei media. Dati statistici, ricerche sull'audience e storie di consumo", in M. Fanchi, E. Mosconi (a cura di), *Spettatori. Forme di consumo e pubblici del cinema in Italia. 1930-1960* (Venezia: Marsilio, 2002), pp. 135-171.

[5] Una riflessione critica sulla nozione di popolare è contenuta nel celebre saggio di Stuart Hall, "Notes on Deconstructing the 'popular'", in R. Samuel (a cura di), *People's History and Socialist Theory* (London: Routledge, 1981), pp. 227-240. Il testo si trova ora tradotto in S. Hall, *Politiche del quotidiano. Culture, identità e senso comune* (Milano: Il Saggiatore, 2006), pp. 71-86. Lo scritto si apre emblematicamente con una considerazione sulla difficoltà di conciliare il lavoro storico sulla "cultura popolare" con i principi storiografici correnti e, in particolare, con i criteri impiegati per la periodizzazione (*ibid.*, p. 71).

[6] I dati sono desunti da *Lo spettacolo in Italia. Annuario Statistico. Anno 1955*.

[7] *Ibid.*

[8] Una sintesi dei risultati della ricerca, pubblicati anche sulle pagine della rivista *Cinespettacolo*, può essere consultata in "La scelta del cinematografo", *Bollettino della DOXA*, nn. 4-5 (marzo 1956).

[9] *Ibid.*, p. 20.

[10] *Ibid.*

[11] "Inchiesta DOXA sulla donna", *Bollettino della DOXA*, n. 15 (agosto 1951).

[12] Sul progressivo allontanamento delle spettatrici dal grande schermo mi permetto di rimandare a M. Fanchi, "Un genere di storia. Alcune considerazioni su storia di genere e storiografia del cinema", *La valle dell'Eden* (in corso di pubblicazione).

[13] "Frequenza al cinema e pubblicità cinematografica", *Bollettino della DOXA*, n. 23 (dicembre 1960). Si rimanda anche alla ricerca realizzata nel 1961 da Co.Di.S. Italiana per Opus e Sipra dal titolo "Il cinema e il suo pubblico. Indagine statistica e ricerca motivazione sulla validità pubblicitaria del mezzo cinematografico".

[14] Sul particolare legame che si istituisce fra stampa e cinema, si segnalano R. De Berti, *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici. Il film e i suoi paratesti* (Milano: Vita e Pensiero, 2000) e L. Cardone, *Con lo schermo nel cuore.* Grand Hôtel *e il cinema. 1946-1956* (Pisa: ETS, 2004). Si ricordi anche che i film rappresentano una quota tutt'altro che esigua della programmazione televisiva. Un elenco dei film trasmessi dalla televisione dal 1959 al 1964 può essere consultato nella *Borsa Film* dell'agosto del 1964: "Film alla televisione negli ultimi cinque anni", *Giornale dello Spettacolo*, n. 270 (agosto 1964), pp. 2-3. Per una disamina più dettagliata del ruolo dei film nella programmazione televisiva in Italia, si rinvia alle pubblicazioni periodiche curate dal "Servizio Opinioni" della Rai.

[15] In merito al calo di presenze nella seconda metà degli anni Cinquanta, si rimanda nuovamente a *Lo spettacolo in Italia. Annuario Statistico.*

[16] I dati relativi alla diffusione degli abbonamenti alle trasmissioni televisive si trovano in *Gli abbonamenti alle radiodiffusioni nel 1970* (Torino: Eri, 1971).

[17] Una dettagliata ricostruzione del rapporto fra marxismo e Cultural Studies si trova in C. Sparks, "Stuart Hall, Cultural Studies and Marxism", in D. Morley, K. Chen (a cura di), *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies* (London-New York: Routledge, 1996), pp. 71-101.

[18] Si veda a questo proposito R. Allen, "Relocating American Film History. The 'Problem' of the Empirical", *Cultural Studies*, n. 1 (gennaio 2006), pp. 48-88.

[19] S. Hall, "Race, Articulation and Society Structured in Dominance", *Sociological Theories: Race and Colonialism* (Paris: UNESCO, 1980), p. 336.

[20] L. Grossberg, "Does Cultural Studies Have Futures? Should It? (Or What's the Matter with New York)", *Cultural Studies*, n. 1 (gennaio 2006), pp. 1-32.

[21] K. Pomian, "Storia delle strutture", in J. Le Goff (a cura di), *La nuova storia* (Milano: Mondadori, 1990), pp. 81-110.

[22] J. Topolski, *Microstoria e macrostoria (problemi metodologici)* (Perugia: Università di Perugia-Dipartimento di Scienze Storiche, 1985).

[23] I risultati della ricerca sono apparsi fra il 1956 e il 1958 sulla rivista *Bianco e Nero*. Il lavoro è stato successivamente raccolto nel volume L. Pinna, M.S. MacLean Jr, M. Guidacci, *Due anni col pubblico cinematografico. Ricerche ed esperienze* (Roma: Edizioni di Bianco e Nero, 1958).

[24] Si rimanda su questo punto al lavoro di Federica Villa sul cinema popolare italiano degli anni Cinquanta. In particolare, F. Villa (a cura di), *Comunicazioni Sociali. Cinema e cultura popolare nell'Italia degli anni Cinquanta*, nn. 2-3 (aprile-settembre 1995).

[25] Sulla classificazione delle sale si rimanda al già citato sondaggio "Frequenza al cinema e pubblicità cinematografica", cit.

[26] Il dato è desunto da *Lo spettacolo in Italia. Annuario statistico. Anno 1954*. Va precisato che nella rilevazione del 1954 vengono compresi tutti i locali che ospitano almeno una proiezione, con una conseguente approssimazione "per eccesso" del numero di sale parrocchiali effettivamente attive sul territorio. Per un'analisi dell'evoluzione dell'esercizio cinematografico cattolico, mi permetto di rimandare a M. Fanchi, "Non censurare, ma educare! L'esercizio cinematografico cattolico e il suo progetto culturale e sociale", in R. Eugeni, D.E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia* (Roma: Ente dello Spettacolo, 2006), pp. 103-113.

[27] G.P. Brunetta, *Buio in sala* (Venezia: Marsilo: 1989); F. Casetti, M. Fanchi, *Esperienze mediali. Media e mondo di vita negli anni Cinquanta e negli anni Novanta* (Venezia: Centro Studi San Salvador, 1996); M. Fanchi, *Identità mediatiche. Televisione e cinema nelle storie di vita di due generazioni di spettatori* (Milano: Franco Angeli, 2002). Si veda anche P. Aroldi, F. Colombo (a cura di), *Le età della*

tv. Indagine su quattro generazioni di spettatori italiani (Milano: Vita e Pensiero, 2003).

[28] M. Fanchi, "Un genere di storia...", cit.

[29] Scorrendo le valutazioni sui film passati al visto della censura espresse dal Centro Cattolico Cinematografico (e pubblicate sulle pagine della *Rivista del cinematografo* nella sezione "Segnazioni cinematografiche") si rileva una decisa crescita, nel corso degli anni Cinquanta, dei giudizi negativi o critici. A partire dal 1952 i film che la Chiesa cattolica giudica per "adulti con riserva", "sconsigliati" o "esclusi" diventano prevalenti rispetto alle pellicole considerate fruibili da parte di "tutti" o di un "pubblico adulto". Una forbice che tende ad allargarsi negli anni seguenti, con la sola eccezione del 1956, che segna un temporaneo ammorbidimento del giudizio della Chiesa sul cinema, evidente conseguenza dei due *Discorsi sul film ideale* pronunciati l'anno precedente da Pio XII. Sui due discorsi e sul loro impatto sociale e culturale, si veda D.E. Viganò (a cura di), *Pio XII e il cinema* (Roma: Ente dello Spettacolo, 2005).

[30] "Frequenza al cinema e pubblicità cinematografica", cit.

[31] *Gli abbonamenti alle radiodiffusioni nel 1970*, cit.

[32] Si rimanda nuovamente agli Annuari curati dalla SIAE (in particolare, *Lo spettacolo in Italia. Annuario statistico. Anno 1956*).

[33] A beneficiare della diffusione del piccolo schermo sono, in questi anni, essenzialmente le donne. Nel 1961 il "Barometro della pubblicità televisiva", un'indagine a carattere continuativo varata l'anno prima dal "Servizio Opinioni" della Rai, attesta che nelle fasce orarie serali le donne dedicano alla televisione più tempo degli uomini. A questo proposito si veda anche "Tempo dedicato alla Tv", *Bollettino della DOXA*, n. 16 (agosto 1961).

[34] D. Rea, "Il sogno televisivo", *Prospettive meridionali*, n. 11 (1959).

[35] Nel 1961 solo il 59% delle famiglie titolari di un abbonamento alle trasmissioni televisive dichiara di possedere il frigorifero. L'82% dei teleabbonati, inoltre, non possiede la lavatrice. "Possesso ed intenzioni di acquisto di apparecchi elettrodomestici nelle famiglie italiane abbonante alla TV", *Bollettino della DOXA*, nn. 19-20 (novembre 1961). Ancora quattro anni più tardi, nel 1965, mentre nel resto del Paese il numero di famiglie dotate di frigorifero ha superato quello dei possessori di apparecchio televisivo, nelle regioni meridionali si stima che la televisione sia più diffusa di frigorifero, lavatrice e cucina a gas. "La diffusione di alcuni beni durevoli nel 1965", *Bollettino della DOXA*, nn. 23-24 (dicembre 1965).

[36] Un sondaggio condotto nell'autunno del 1962 rivela che il 52% delle famiglie che possiedono un televisore l'hanno acquistato attraverso una dilazione della spesa e che l'apparecchio televisivo è il bene durevole più spesso comprato a rate (seguono la moto, l'automobile, il frigorifero, la lavatrice e solo in ultima posizione l'appartamento di uso proprio). Inoltre dalla stessa ricerca si viene a sapere che il pagamento rateale è diffuso soprattutto nei centri urbani più piccoli e nell'Italia meridionale e insulare. A. Elia, "Gli acquisti a rate", *La misura dei mercati e dell'opinione pubblica*, n. 6 (dicembre 1962).

[37] Si vedano i già citati R. Eugeni, D.E. Viganò (a cura di), *op. cit.* e G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano. Dal neorealismo al miracolo economico. 1945-1959*, cit. Si rinvia inoltre alla raccolta dei documenti della Chiesa sul cinema curata da D.E. Viganò (a cura di), *Cinema e Chiesa. I documenti del magistero* (Torino: Effatà, 2002). Per uno sguardo complessivo ai rapporti fra cinema e Chiesa in Italia si segnala anche G. Convents, "I cattolici e il cinema", in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Teorie, strumenti, memorie*, vol. IV (Torino: Einaudi, 2001), pp. 485-517.

[38] Per gli anni Cinquanta, penso in particolare al già citato lavoro di F. Villa (a cura di), *op. cit.* e al bel volumetto di P. Valentini, *La scena rubata. Il cinema italiano e lo spettacolo popolare (1924-1954)* (Milano: Vita e Pensiero, 2002).

Gloria Lauri-Lucente, University of Malta

Period Theory in the Film History of Fredric Jameson

In "The Existence of Italy," the concluding chapter of *Signatures of the Visible*, Fredric Jameson unequivocally sets forth the notion that "film history can be clarified [...] by period theory" or, more specifically, by the proposition that "its formal and aesthetic tendencies are governed by the historic logic of the three fundamental stages in secular bourgeois or capitalist culture as a whole."[1] Jameson then goes on to identify such a governing historic logic as one which is inspired and confirmed by Ernest Mandel's threefold paradigm of market capitalism, imperialism or monopoly, and late capitalism respectively, three historical stages which in turn are correlated to the cultural periodization of the aesthetic moments of realism, modernism and postmodernism.[2] However, after having proposed a correlation between cultural tendencies and particular historical stages, Jameson immediately warns the reader that these three fundamental moments in capitalism are "not to be grasped exclusively in terms of the stylistic descriptions from which they have been appropriated."[3] Rather, it is essential to set up a "mediatiory operation" between formal or aesthetic concepts and periodizing or historiographic ones in order to grasp the cultural component not so much as a "determinant" or "a set of stylistic features alone," but rather as a "dominant" or a "force-field," as "a designation of culture" whose logic undergoes a series of dialectical changes from one historical stage to another.[4] Such a periodizing operation does not represent a "linear" or "evolutionary" chronology in which each historical stage follows the previous one.[5] Nor does it represent a paradigm in which the three moments are symmetrical. Instead, each historical stage marks a dialectical expansion over the prior one and, to use Jameson's words, the later two stages "build on the accumulated cultural capital of the first and no longer 'reflect' or 'correspond to' a social public with the same immediacy, although clearly the various modernist and postmodernist moments in such a dialectic then reach back to create new publics in their own right."[6]

At the heart of Jameson's periodizing theory is the crucial notion of a "cultural dominant." In the essay "Postmodernism and Consumer Society" Jameson writes:

> *Radical breaks do not generally involve complete changes of content but rather the restructuring of a certain number of elements already given: features that in an earlier period or system were subordinate now become dominant, and features that had been dominant again become secondary.*[7]

As Anne Friedberg puts it, Jameson's idea of a cultural dominant provides "a more historiographically rigorous explanation of the continuity and discontinuity between the modern and the postmodern; it allows for the coexistence of the features of both."[8] On the one hand, such an idea acts as a "hegemonic norm" whose purpose is to measure and assess those features which genuinely distinguish one historical period from another; hence, it manages to avoid a view of history as one of "sheer heterogeneity" or randomness.[9] On the other, the concept of a dominant cultural logic allows for a more nuanced explanation of the *coupure*, or the moment of rupture, between two distinct periods. In fact, for Jameson, what brings about a break is the distinctly different social function which the cultural features produced by a historical stage take on in a successive moment once they become dominant or, conversely, peripheral rather than central.

But what methodological procedure is the cultural critic required to adopt in order to grasp the aesthetic and formal component as a "dominant" rather than a "determinant?" In order to approach an answer to this crucial question, and with an eye to suggesting the consistency of Jameson's views on the concept of a "cultural dominant," it is essential to examine the principle underlying his analysis of cultural texts. As we have seen, in the introductory statements of the chapter "The Existence of Italy," Jameson is careful to point out that the correlation between aesthetic or formal tendencies and historical or periodizing stages is one of "mediation" rather than "reflection." Jameson's thoughts on the creation of an operation based on mediation – an operation implicit in a great deal of his writings from his books and essays of the 1970s to those of the 1980s and onwards – are made explicit in an interview with Anders Stephanson.[10] What Jameson says is the following:

> *The idea is to create a mediatory concept, to construct a model that can be articulated in, and descriptive of, a whole series of different cultural phenomena. This unity, or system, is then placed in a relation to the infrastructural reality of late capitalism. The aim, in other words, is to provide [...] a working system that can show the general ideological function of all these features taken together.*[11]

What exactly does Jameson mean by statements such as these? The idea of a "mediatory operation," or "a model that can be articulated in, and descriptive of, a series of different cultural phenomena," demonstrates three of Jameson's principal concerns: first, the construction of more or less rigorous and more or less unified systems of interpretation that will have an integrity of their own and that can therefore be utilized not only by Jameson but also by any and all of his followers in the critique of the cultural logic of a historical period; second, Jameson's intent that this model, however rigorous, be also flexible, that is, that it not fall into the trap of the two sorts of thought that provided Jameson's formation as a critic in the 1960s, namely pseudo-scientific structuralism (thoroughly critiqued in *The Prison-House of Language*)[12] and dogmatic Marxism, with which Jameson parted ways during the writing of *Marxism and Form*;[13] and third, such a model demonstrates Jameson's interest in describing not just one aspect of culture (such as literary and filmic texts), or culture conceived as some sort of static totality, but rather the array of cultural expressions and products that surrounds us every day and that Jameson refers to as "a whole series of cultural phenomena." A working system that can show the general function of these features "taken together" gives evidence of Jameson's concern for practical flexibility as well as for totalities.

However diversified this thought is, it still gives rise to a "unity" or "system" which is then set "in relation to the infrastructural reality" of a given historical period. Or, as Jameson puts it in his analysis on periodization in

film history, within the tripartite scheme inspired by Mandel, such a mediatory concept would allow the modernist and postmodernist moments to build on the cultural capital of the prior realist stage, though they no longer "reflect" or "correspond to" a social public with the same immediacy.[14] The words "reflect" or "correspond to" display Jameson's continuing adherence to the sort of reflection theory that the theorist has consistently borrowed from Lukàcs and from other mid-20th century Marxist thinkers. This is not to say, of course, that Jameson falls into any naïve understanding of what reflection theory is all about. Indeed, by using the phrase "in relation to," Jameson strives to avoid veering into unmitigated reflectionism.[15] At the same time, by articulating a "mediatory operation" which is neither linear nor evolutionary, Jameson conceptualizes a situation in which each historical stage rises out of, and against, the cultural logic of all the others. As Jameson writes, in a system in which each historical stage dialectically presupposes all the others, "the formal self-consciousness of the modern [...] draws its abstractions from the content of an older realism," while the cultural capital of the postmodern "ransacks all the preceding moments for its new forms of 'cultural credit.'"[16]

In many respects, Jameson's periodizing hypothesis as a mediatory operation inspired by Mandel's threefold paradigm furnishes a highly compelling explanation of the passage from one historical moment to another. However, despite its undeniable strengths, from a temporal point of view, Jameson's notion of postmodernism cannot be easily reconciled with Mandel's concept of the phase of late capitalism.[17] As Mike Davies remarks, Jameson locates the moment of rupture vis-à-vis the prior historical moment in the late 1960s and early 1970s, whereas Mandel traces the birth of late capitalism to the post-Second World War period. Because of this crucial difference, it remains somewhat unclear as to when exactly late capitalism, or the purest form of capitalism, was actually born for Jameson.[18]

When examined in conjunction with other studies which focus on the transition from modernism to postmodernism, Jameson's historical periodization poses a further set of problems. In comparing Jameson's periodization with that of David Harvey and Edward Soja, for example, and also with Jean Baudrillard's observations on the "ecstasy of communication," Sean Homer remarks that the "properly postmodern moment" appears to have come not so much with the late 1960s which Jameson strives to associate with Mandel's third machine age of electronic technology, but rather with the revolution of digital microtechnology. Homer writes:

> *Postmodernism appears to be irrevocably the cultural logic of this fourth technological revolution, the so-called information technology revolution, characterized by the new technologies of the microchip and cyberspace, and not Jameson's third. These arguments do not in themselves discredit Jameson's analysis of postmodernism but they do serve to fuel criticism of historical periodization, that is, that such periodization homogenizes time and conflates cultural difference. Furthermore, it seriously problematizes his dialectic of Realism - Modernism - Postmodernism.*[19]

When applied to the conceptualization of film history, Mandel's ternary scheme becomes even more problematic. Jameson himself acknowledges that the threefold Mandellian logic underlying his hypothesis takes on a problematic cast when applied to film history since its chronology fails to coincide with the historical moments of the other arts. He argues that in literature, the realist cultural dominant of the 17th century roughly coincides with the appearance of national or local capitalism, the inauguration of the various modernisms with Baudelaire corresponds to the "stage of imperialism," and finally, the break of the postmodern period seems to have been generated by the multinational era after World War II, but more particularly from the 1960s onwards. Jameson then goes on to say that film history fails to produce an analogous correlation between the aesthetic moments of realism, modernism and postmodernism on the one hand, and the historical moments of market capitalism, imperialism and late capitalism on the other.

So how does Jameson try to resolve this dilemma? Jameson's solution is to identify two separate film histories,

both of which reproduce the ternary scheme realism/modernism/postmodernism, but at a more compressed tempo. By comparing silent film and sound film with two distinct evolutionary species of which the latter, despite its inferior quality, drives out the former and makes it extinct, Jameson sets forth his theory that the two film species both produced their own separate histories, and both observed the threefold logic, but in a dialectical and nonsynchronic fashion.[20] Within this chronology, two distinct modernist moments can thus be identified: first, the modernism of silent film, as displayed in the work of Eisenstein, Stroheim and Chaplin; and second, the modernism of the great auteurs (Hitchcock, Fellini, Bergman, Kurosawa, *et. al.*) whose works contributed in bringing about the demise of genre film. However, whereas modernism, like realism before it, has two unrelated and dialectically separate histories, the inaugural realism of Griffith was allowed to produce only the modernisms of Eisenstein and Stroheim, but not a "postmodern" version. What Jameson says in this regard is the following:

> *[S]ilent film was never allowed to develop into its putative "postmodern" version, although it might be interesting to entertain the hypothesis that the independent or experimental film in the post-World War II era [...] developed in the empty space of a silent film postmodernism that never happened; while on the contrary the alternate medium – that of sound film – finds its strongest third-stage evolutionary mutation in the very different postmodernism of video.*[21]

Clearly, Jameson's period theory in film history strives to establish the same degree of continuity between realist, modernist, and postmodernist cultural practice which he identifies in literary history. However, as Homer observes, what Jameson strives to avoid on a theoretical level actually manifests itself in his reading of specific cultural artefacts, whether they are literary, filmic, or, for that matter, of any other nature.[22] Despite the insistence on the notion of a cultural dominant which should allow for the presence and coexistence of a range of diverse elements within the same historical period, the rigid juxtaposition drawn by Jameson between the cultural logic of modernism and that of postmodernism does not permit the two aesthetic categories to interact dialectically. Indeed, Jameson's categories designate two antithetical regimes of signification: modernism, which is positively associated with irony, parody, the appeal to interpretation, Utopian monumentality and existential temporality; and conversely, postmodernism, which is negatively associated with pastiche, or blank parody, depthlessness, the waning of psychological affect, and the appearance of a new postmodern space in which people are unable to cognitively map either their own position or the totality in which they find themselves.[23] Unlike modernism which is viewed by Jameson as "the critique of the commodity,"[24] as "an experience of nascent commodification that fought reification by means of reification, in terms of reification," with the exception of a number of oppositional arts such as punk writing or ethnic writing, postmodernism is incapable of carrying out a similar operation which would enable it "to undo postmodernism 'homeopathically' by the methods of postmodernism."[25] After all, if you remain strictly within the system – and that is the illusion that in Jameson's view postmodernism both fosters and depends on – it is impossible to have any critical means of taking the temperature of an age whose constitutive feature is the superifical image or simulacrum and the confusion of collective immersion: there seems to be more and more in every sense but in effect it is more and more of the same thing. Rather than production and goal-oriented action, the postmodern is therefore a question of process and of random activity, and not to put too fine a point to it, of the cultural cannibalization of the styles of the past in the form of pastiche.[26] In short, in the cultural logic of the postmodern, Jameson sees only the flattening out into surface of the depth of modernism's ordered hierarchy of values, and the complete abandonment of the notion of teleological cause and effect.[27]

An exemplary cinematic instance of postmodern cultural practice is located by Jameson in "nostalgia film," or historical pastiche film, an art in which all the primary characteristics of the cultural logic of postmodernity can

be found: synchrony as opposed to diachrony, solipsistic self-involvement and self-referentiality as opposed to representation and the individual challenges of cultural analysis, immanence as opposed to transcendence (in both a logical, or philosophical, and a Utopian, or socioeconomical sense), and perhaps most importantly, fetishistic ahistoricity as opposed to historical authenticity, which would entail the use of the past as a lesson oriented towards real change and as a fulcrum for sociopolitical action. Indeed, in Jameson's conceptualization of nostalgia film, the very word "nostalgia" does not designate the condition of the painful return to the past, or the *algía*, but rather "a depersonalized visual curiosity […] 'without affect,'"[28] and the rewriting of "the past as fashion plate and glossy image,"[29] as "images, simulacra, and pastiches of the past," which often take on the form of strings of quotations and references to other texts.[30]

Perhaps one of the best avenues to examine more closely Jameson's critique of nostalgia film is to read it in terms of the postmodern spatialization of time.[31] Jameson argues that nostalgia films are not historical, even though they are supposedly films about the past. He goes on to say that by effacing the past as material referent, nostalgia film eschews the multiplicity of temporalities and substitutes it with the sameness of space. As a result, Jameson contends that nostalgia films are to be interpreted as "a way of satisfying a chemical craving for historicity" by using a product that replaces the past to the point of entirely effacing it.[32] Because of this effacement, in postmodernism, "visual depth and systems of interpretation fade away, and something peculiar happens to historical time."[33] For Jameson, that "something peculiar" is, as we have seen, the emergence of a "new postmodern space" which we cannot cognitively map, a space which is "then projected back on the emergence of a global, multinational culture that is decentered and cannot be visualized."[34] Time is thus spatialized and transformed into a perpetual present, and our relationship with the past loses its temporal dimension.[35] Or to put it in slightly different terms, modernism's privileged language of temporal description with its focus on the notion of "deep Bergsonian time" is displaced by the "perpetual spatial present" of the society of postmodernism,[36] whose cultural malaise manifests itself in "an alarming and pathological symptom," namely, nostalgia film.[37]

But where exactly does Jameson's pessimistic evaluation of the very style of nostalgia film come from? What leads Jameson to assert that nostalgia film, whose style has invaded and colonized even those films with a contemporary setting, constitutes "a terrible indictment of consumer capitalism itself?"[38] Before approaching an answer to these questions, it might be useful to buttress Jameson's observations on nostalgia film with a particularly succinct and illuminating quotation from his book on postmodernism which would allow us to situate his film criticism within the broader context of his cultural criticism:

> *[P]ostmodernism is not the cultural dominant of a wholly new social order […] but only the reflex and the concomitant of yet another systemic modification of capitalism itself.*[39]

Earlier on, I stated that in many respects, Jameson's "relational notion" regarding the rapport between the infrastructure and the superstructure sets him apart from certain earlier Marxist theories of reflectionism. However, despite Jameson's undeniable flexibility in his appeal to reflection theory, indeed this appeal in the most negative key possible seems less convincing when it allows the postmodern to become nothing more than the mere reflection of the underlying perversion of late capitalism. In fact, here as elsewhere, it seems that Jameson's Marxism consistently leads him to regard reflectionism as the obfuscation of culture reproducing the genuine truth of the economic base in a negative fashion. As Gregory L. Lucente puts it, because of this "dogged adherence to a version (however restructured and updated) of Lukàcsian reflection theory," nostalgia film is essentially perceived by Jameson as a reflection of the oppressive bourgeois forces that generated the culture produced by the international capitalism of high tech; as such, it must be considered as being somewhat "suspect."[40]

In any discussion of Jameson's relationship with reflection theory, it is perhaps to Jameson himself that we should turn for the most revealing observations, this time to the response he provides to the question as to whether or not his Lukàcsianism can be considered as being "unreconstructed."[41] In responding to such a question, Jameson explicitly distances himself from reflection theory by stating that "Lukàcs takes a moralizing position on modernism that is neither historical nor dialectical."[42] He also adds that his own position differs from that of Lukàcs because each of the three moments in the Mandellian model he proposes is "dialectically different" from the other and has "different laws and modes of operation."[43] With these two statements, therefore, Jameson unequivocally strives to detach himself from Lukàcs's position vis-à-vis modernism, a position which he defines as being nonhistorical and undialectical. However, after having elucidated his position, in a somewhat unexpected and perhaps also rather unguarded statement, Jameson goes on to adopt the same moralizing stance with regard to postmodernism for which he has just taken Lukàcs to task. In fact, after having observed that Lukàcs thinks that modernism is "something essentially morally wrong that can be eliminated by an effort of the will," Jameson then adds that such a position is different from his own "presentation of something that seems *more* morally horrendous, namely postmodernism."[44] Despite his attempt to immediately qualify such a description by stating that the "popular character and the relative democratization involved in various postmodernist forms" can be seen as "relatively positive,"[45] his definition of postmodernism as "*more* morally horrendous" than modernism thus lends credence to the definitions of Jameson's position as being unreconstructedly Lukàscian.

The problem of reflection is intimately linked to another issue which Kathleen K. Rowe defines as "an unacknowledged nostalgia for modernism." Rowe writes:

> *Jameson has derived much of his analysis of postmodernism from film, in particular a category of films he associates with "nostalgia." Yet vying with his apparent attraction toward such forms is a strong but unacknowledged nostalgia of his own. The qualities he sees in postmodernism ("pastiche" and "schizophrenia," or spatial and temporal dislocation) are similar to those identified by other theorists, such as Jean Baudrillard and Jean-Francois Lyotard. But for him they have a different moral charge; postmodernism is about loss. For Jameson, the art of our postmodern culture [...] can reveal only the nostalgia of the postmodern subject trapped inside his own subjectivity.*[46]

In reading Rowe's critique of Jameson, several pointed questions come to mind. What exactly is Jameson's "unacknowledged nostalgia" for? Why does Jameson's interpretation of the ages of cinema suggest that it is based more on the notion of a radical rupture or *coupure* and less on continuity, despite his insistence on the notion of a cultural dominant? When compared to Jameson's analysis of nostalgia film, do the markedly more positive readings of Linda Hutcheon, for example, suggest a more nuanced rapport between modernity and postmodernity based on metareferentiality and ironic parody?[47] Or to put the last question in slightly different terms, can Jameson's insistence on reducing the meaning of nostalgia film to the depthlessness of pastiche be interpreted as a form of blindness? If so, does this blindness prevent him from identifying in nostalgia film a potentially oppositional element alongside its undeniably nostalgic and at times "neoconservative" retrieval of the past?[48] And finally, why does Jameson refuse to acknowledge the possibility that postmodern parody, to use Hutcheon's words, can be "both deconstructively critical and constructively creative, paradoxically making us aware of both the limits and the powers of representation – in any medium?"[49]

Many of these questions are, to my mind, unsettling as they are unsettled, and the implications that they have on Jameson's periodizing hypothesis are numerous. However, rather than attempting to answer the unanswerable, by way of conclusion I would like to set forth the idea that in *Archaelogies of the Future*, published fifteen years after *Signatures of the Visible*, Jameson's vision of the spatio-temporal dialectic of modernity and post-

modernity appears to have taken on a less pessimistic cast via his revisitation of cyberpunk and the Science Fiction corpus, primarily in their literary but also their filmic emanations.[50] Indeed, in his major new essay entitled "The Desire Called Utopia," Jameson seems to be building on a notion expressed in the interview with Stephanson some twenty years ago, that some so-called oppositional arts, such as punk writing, might be capable of carrying out a "homeopathic operation" similar to the one undertaken by modernism, which fought reification by means of reification; an operation, in other words, which would undo postmodernism homeopathically by adopting all of the instruments of pastiche in order to dissolve the pastiche and to reconquer a genuine Utopian impulse together with a sense of history.[51] Nearly two decades after he had expressed this notion, Jameson identifies in cyberpunk an oppositional art infused with such a positive Utopian impulse. Jameson writes:

> *Indeed, when we reach late or postmodern capitalism – that stage of finance capital in which Utopian impulses and alternatives have been stifled and suppressed as much as possible – some of those energies seep into what used to be dystopian figures; and cyberpunk revels in the demonic energies of the "sprawl" and of metropolitan excess in ways that are certainly celebratory and often proto-Utopian.*[52]

Upon reading such a definition of cyberpunk, one cannot help but wonder whether Jameson is currently in the process of developing a more nuanced rapport between the three fundamental stages in secular bourgeois or capitalist culture, a rapport which would allow him to ascribe to certain postmodern cultural artefacts including "nostalgia film," a powerful oppositional quality which he had previously recognized only in realist and modernist works of art.

Notes

[1] F. Jameson, *Signatures of the Visible* (London-New York: Routledge, 1990), p. 155. In my critique of Jameson's periodizing theory in film, I will be drawing primarily on the following works: A. Friedberg, *Window Shopping. Cinema and the Postmodern* (Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1993), pp. 168-179; P. Brooker, W. Brooker (eds.), *Postmodern After-Images. A Reader in Film, Television and Video* (London-New York: Arnold, 1997), pp. 1-19; S. Homer, *Fredric Jameson. Marxism, Hermeneutics, Postmodernism* (New York: Routledge, 1998), pp. 118-125.

[2] On the influence of Ernest Mandel's *Late Capitalism* on Jameson's conceptualization of periodization, see F. Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke University Press, 1991), pp. 35-36.

[3] F. Jameson, *Signatures of the Visible*, cit., p. 155.

[4] *Ibid.*

[5] *Ibid.*, p. 156.

[6] *Ibid.*, p. 157.

[7] F. Jameson, "Postmodernism and Consumer Society," in *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern* (London: Verso, 1998), pp. 1-20.

[8] A. Friedberg, *op. cit.*, p. 170.

[9] F. Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, cit., p. 6.

[10] A. Stephanson, "Regarding Postmodernism: A Conversation with Fredric Jameson," in A. Ross

(ed.), *Universal Abandon? The Politics of Postmodernism* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988), pp. 3-30.

[11] *Ibid.*, p. 3.

[12] F. Jameson, *The Prison House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism* (Princeton: Princeton University Press, 1972).

[13] F. Jameson, *Marxism and Form: Twentieth Century Dialectical Theories of Literature* (Princeton: Princeton University Press, 1971).

[14] F. Jameson, *Signatures of the Visible*, cit., p. 157.

[15] The issue of reflectionism is a recurring concern in Jameson which can be traced back to his earlier writings. In *Marxism and Form*, for example, he had stated that a text can be said to reflect the social contradictions of its period only if we understand it to do so in the mode of an attempt to resolve what is socially irreconcilable on a purely imaginary and symbolic level. In *The Political Unconscious*, Jameson expands this notion of a cultural artefact as a symbolic practice whose function is to invent formal or imaginary solutions to real contradictions.

[16] F. Jameson, *Signatures of the Visible*, cit., p. 157.

[17] Mike Davis, "Urban Renaissance and the Spirit of Postmodernism," in E.A. Kaplan (ed.), *Postmodernism and its Discontents. Theories, Practices* (London-New York: Verso, 1988), p. 81.

[18] *Ibid.*

[19] S. Homer, *op. cit.*, pp. 111-112.

[20] F. Jameson, *Signatures of the Visible*, cit., p. 157.

[21] *Ibid.*

[22] S. Homer, *op. cit.*, p. 127.

[23] A. Stephanson, *op. cit.*, pp. 4-7.

[24] F. Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, cit., p. X.

[25] A. Stephanson, *op. cit.*, pp. 17-18.

[26] For my analysis of Jameson's critique of postmodernism, I am heavily indebted to Gregory L. Lucente, *Crosspaths in Literary Theory: Italy and the United States* (Stanford: Stanford University Press, 1997), pp. 14-18.

[27] *Ibid.*, p. 15; pp. 164-165.

[28] F. Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, cit., p. XVII.

[29] *Ibid.*, p. 118.

[30] *Ibid.*, p. 134; p. 296; A. Stephanson, *op. cit.*, p. 18.

[31] Homer provides a convincing reading of Jameson's conception of the spatio-temporal dialectic of modernity and postmodernity by situating it in the wider context of the ongoing debate on postmodern architectural and spatial debates. In particular, Homer studies Jameson in relation to Edward Soja's observation that in Marxist thought, history and time tend to be associated with profundity and the dialectic whereas space is associated with depthlessness and the undialectical. On this aspect, see S. Homer, *op. cit.*, p. 129.

[32] A. Stephanson, p. 18.

[33] *Ibid.*, p. 4.

[34] *Ibid.*, p. 7.

[35] *Ibid.*, p. 6.

[36] *Ibid.*

[37] F. Jameson, "Postmodernism and Consumer Society," cit., p. 10.

[38] *Ibid.*, pp. 9-10.

[39] F. Jameson, *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, cit., p. XII.

[40] G. L. Lucente, *op. cit.*, p. 15.

[41] A. Stephanson, *op. cit.*, p. 10.

[42] *Ibid.*, pp. 10-11.

[43] *Ibid.*, p. 11.

[44] *Ibid.*

[45] *Ibid.*, p. 12.

[46] K.K. Rowe, "Class and Allegory in Jameson's Film Criticism," *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 12, no. 4, p. 2.

[47] L. Hutcheon, *The Politics of Postmodernism* (London-New York: Routledge, 1989), pp. 102-113.

[48] *Ibid.*, p. 94. Although Hutcheon reads postmodern cultural artifacts in a markedly more positive light than Jameson, she does not deny that there is also an element of neo-conservatism and nostalgia in contemporary culture.

[49] *Ibid.*

[50] F. Jameson, *Archaelogies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions* (London-New York: Verso, 2005).

[51] A. Stephanson, *op. cit.*, p. 19.

[52] F. Jameson, *Archaelogies of the Future*, cit., p. 161.

Giacomo Manzoli, Università di Bologna

Realism, Modernism and Postmodernism: Notes on Fredric Jameson's Period Theory

> *The visual is essentially pornographic, which is to say that it has its end in rapt, mindless fascination; thinking about its attributes becomes an adjunct to that, if it is unwilling to betray its object; while the most austere films necessarily draw their energy from the attempt to repress their own excess (rather then from the more thankless effort to discipline the viewer).*[1]

According to the celebrated writer David Foster Wallace, the opening sentence of the equally celebrated book by Fredric Jameson *Signatures of the Visible* is the most emblematic example of academic English, that is to say a perfect summary of futility, insecurity, incompetence and obscurity. Pointing out that Jameson's sentence has been awarded at the Canterbury University (New Zealand) annual world contest for the worst writing, Wallace feels obliged to warn American parents:

> *If you have children in college, there are good chances they are learning how to write from well paid adults who think the above mentioned sentence is a model of English learned prose.*[2]

We are not skilled enough to criticize in detail Foster Wallace's argument (though Jameson's sentence has in fact bizarre punctuation marks and syntax), but we believe that particular sentence, as well as many others in Jameson's book, has the power to encapsulate the basic traits of the cinematographic phenomenon as far as the history of film theory is concerned. Therefore, part of this paper will try to focus on the heuristic value that rises from Jameson's thought – even through *aporia* – especially in the essay entitled *The Existence of Italy*, which closes, and somehow justifies, the existence of the volume itself, otherwise composed by a collection of essays published between the end of the 1970s and the beginning of the 1980s.

The Existence of Italy pointedly refers to the topic of this conference because its opening makes specific reference to the fact that "film history can be clarified, or at least usefully estranged, by period theory; in other

words, by the proposition that its formal and aesthetic tendencies are governed by the historic logic of the three fundamental stages in secular bourgeois or capital culture as a whole."[3]

This premise is followed by an elementary tripartite periodization of the entire history of cinema, which is able to overcome any precedent canonical attempt to keep the elements together according to a sufficiently coherent chronological principle. Realism – which would coincide with what is commonly known as classical cinema – modernism and postmodernism.

The tripartition might appear inadequate to an assembly of cinema historians, used to consider all the slight differences between the stylistic and aesthetical key elements, which separate what can be kept together according to a principle of similarity and/or continuity, from what needs to be markedly set apart through the indication, even terminological, of more or less deep fractures.

However, we also have to credit Jameson for being very precise in providing all the philosophical details needed to support his simplification of the traditional forms of periodization established in the historiography of cinema. In fact, he provides further indications whose intent is to formulate a new version of the original premise which is much less ingenuous than it would appear at first sight.

Reading Jameson from a critical distance, it is possible to affirm that his hypothesis is the result of the intersection of two different presuppositions. First, the Marxist assumption that every historical era is marked by a specific balance in the economical field, which has a strong influence on the social frame and cultural phenomena. Second, the well-known principle of symbolic forms. However, the American philosopher adds that:

> *The microchronology of film recapitulates something like a realism/modernism/postmodernism trajectory at a more compressed tempo: a proposition that could also be argued for other semi-autonomous sequences of cultural history such as American Black literature [...] or for the history of rock.*[4]

Actually, this is a re-proposition of the well-known scheme of ontogeny and phylogeny, as if any single sector of the cultural sphere would have to replicate the development trajectory of culture as a whole, meant as the reflection of the appearance on stage of a new category of actors who evolve – individually or as a group – following exactly the same pattern of their predecessors. Therefore, from this point of view it is very hard to accept the assimilation of a composite and cross-sectional phenomenon as cinema (which, among other things, is first of all a medium) to cultural forms connected to processes of identification groups defined through a racial, class or gender base.

Hence, Jameson focuses on the formulation of a coherent periodization model of the history of cinema, making several digressions aimed at introducing as many sutures as needed between the inconsistencies of his hypothesis and the propositions traditionally articulated by cinema historians. To begin with, he makes a clear distinction between two possible histories of the medium, evidently separated by a technological factor which imposes fundamental consequences on the aesthetic level.

On the one hand, in fact, there is silent cinema. After an initial phase in which it defines itself and conquers autonomy from the preceding spectacular forms, silent cinema manifests its realist phase through the elaboration of a Griffithian narrative model. Modernism follows this first phase, and it coincides with the Soviet, French and German experimentations which will never flow into postmodernism, since a traumatic event will sweep away this artistic form. Nevertheless, something that can be assimilated to the postmodern vocation of silent cinema can be found in some modes of the post World War II experimental cinema, as it is in fact "developed in the empty space of a silent film postmodernism that never happened."[5]

From the end of the 1930s, with sound cinema, there is a new start for cinema, which basically re-proposes the same evolution: Hollywood Golden Age, classical Hollywood cinema and its parallel equivalents of Nazi and

Fascist cinema, or of Social Realism, would be manifestations of the realistic stage, a lexical choice that allows Jameson to offer the most extraordinary part of his formulation.
I am referring here to that part concerning the concept of realism, meant as an unsolved and necessarily unstable tension between what, many years later, will be defined in terms of transparency and hyper-mediation.[6]
Whether it is the cancellation of the medium in favour of the real or the result of well balanced stylistic and linguistic strategies, the oxymoronic nature of this concept is well expressed by the slogan "representation of reality," exalted by the photographic nature of the medium. As we know, Jameson identifies at least six possible meanings for the term realism: experimental, antagonist (oppositional), Hollywood, documentary, photographical/ontological, social.
His choice is then to focus on Hollywood realism, through which the contingent situation of a new emergent social class (the American bourgeoisie born from the ashes of the Great Depression) takes shape. This choice is due to the peculiar way in which Hollywood realism manifests itself, that is to say through a genre system that can be incisively framed in a properly realist perspective (and not purely conventional) only if observed as a whole:

> *What the project of a genre system for film implies is rather that the reality socially constructed by Hollywood realism is a map whose coordinates are parcelled out among the specific genres, to whose distinct registers are then assigned its various dimensions or specialized segments. The world is then not what is represented in the romantic comedy or in film noir: but it is what is somehow governed by all of them together.*[7]

But beyond this and many other enlightening solutions which allow us to observe some key points in the history of cinema from an oblique perspective, what characterizes realism as a macro-period is the centrality of its epistemological function. That is to say, its ability to always and strongly imply the possibility of knowledge into the representation.
Here, Jameson energetically faces a fleeting concept as it is realism, thoughtfully putting the term reality always in inverted commas, as also suggested by Vladimir Nabokov. Jameson offers convincing solutions without eluding any of the questions that these complex concepts bring with them. An example of the appropriateness of his definition is the presence of the airplane in the opening scene of the original preview of *Stagecoach*, where the western setting of the true images of the film is anticipated by aerial shots of "today's" California (the industrialized and technologically advanced, thus civilized, state of the late 1930s). Realism does not belong that much and only and exclusively to Ford's style or to the film's intentions, but to the dialectic relations that this film creates with the context. In these dialectic relations the epistemological function emerges naturally: for those who edited this preview, it is natural, above all, to consider the vision of *Stagecoach* as an act or a cognitive experience of the origins of the modernization that constitutes the context of the producers and recipients of that object.
An extremely intuitive move is also Jameson's collocation of neo-realism – and those who historically have been its predecessors (Renoir and Welles) – in the framework of the codification of realism, of its entrance in a self-conscious phase, more than in the framework of an enrichment or a fracture of its functions.
It is likely that this codification and this meta-reflexive attitude would be helpful for the passage from realism to modernism by contributing to the crisis of the genre system, which in turn provides an essential contribution to determine the term of the first stage. With regard to modernism we will only say that it is the time of the achievements of the great European and American authors. This time is marked, on the epistemological level, by a claim for autonomy of the aesthetic experience that will actually turn into a semi-autonomy.
Compared to the modernist phase – which histories of cinema still tend to emphasize, maybe even because they

are influenced by critical practices for whom this phase had arranged the most effective programme – Jameson's proposal seems to be necessarily reductive. Hence, a slight controversy with Deleuze.

What is more interesting to us is Jameson's tendency to make a sort of transition of this phase that could have produced extraordinary results, but that seems to be marked by the original sin of having been, in theoretical terms, not much more than an unfinished version of what postmodernism will be later on. Therefore, postmodernism represents its improved version in its tension to the autonomization of the significant. Is it possible that there is no fracture between the two stages? Actually, to support this idea there are also the semiotic squares of Greimas, frequently used by Jameson. This might be a problem, since as it has been observed, it is necessary to fit the tripartite dialectic structure of Hegelian derivation – the three periods of realism/thesis, modernism/antithesis, postmodernism/synthesis – into an approach which is oppositional and binary by nature. As expected, the result is bizarre, since modernism ends up coinciding with a middle phase, a no man's land overlapping a pure and organic idea of art. That is to say exactly what the several modernisms tried to fight.

Moreover, in a recent essay on realism and literature, Federico Bertoni reminds us that Jameson's use of the concept is necessarily placed in context since he is "moving within a communicative scenery in which the sphere of action of the literary experience appears to be more and more destined to a residual survival or, eventually, to a full assimilation into the logic of the mass cultural consumption."[8]

Jameson admits that some of the modernist instances work "as the projection back over a body of texts originally produced and received within a different episteme, of the new historical episteme of high modernism as it began to be theorized in this later period."[9]

Although he is aware of the possibility, he does not seem to be ready to accept the Heisenberg uncertainty principle for his own theory (despite the fact that he refers to it several times in the essay).

His interpretation of modernism is shadowed by his own presence, necessarily speaking from the point of view of postmodernity, in which he admits and moans to be immersed. It might be perceived as the anxiety of escaping what Lyotard defined as the condition of the postmodern subject, a way of thinking as well as a way of being.[10]

To sum up, this is a nostalgic rejection, which leads Jameson to formulate a discourse which is too neat and compact, something which ends up revealing its intention to propose itself as a great narration, in order to be available as a historiographical model for a time marked, among other things, by the end of historicism.

What would thus be more postmodern than a historiography which declares its pointlessness for the present time? What would be less "realistic" than the proposal of a deterministic idea of a phenomenon such as cinematographic modernism, which marks the individual destinies in full and direct opposition to realism, and much more than postmodernism ever wished to do – the same postmodernism, by the way, which seems to be by nature (or at least according to what Jameson told us) incapable of entertaining dialectic relations with any kind of alterity?

Notes

[1] F. Jameson, *Signatures of the Visible* (London-New York: Routledge, 1992), p. 1.

[2] D. Foster Wallace, *Consider the Lobster: And Other Essays* (New York: Little, Brown & Co., 2005), p. 125.

[3] F. Jameson, *op. cit.*, p. 155.

[4] *Ibid.*, p. 156.

[5] *Ibid.*, p. 157.

[6] I am referring to the dialectic which is the basis for J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Understanding New Media* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2000).

[7] F. Jameson, *op. cit.*, pp. 175-176.

[8] F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile* (Torino: Einaudi, 2007), p. 355 (my translation).

[9] F. Jameson, *op. cit.*, p. 207.

[10] Bertoni agrees on the fact that for a writer, to be really "committed," what is necessary is "an adequate collaboration from the reader, which focuses on the cognitive tension of the text and which broadens – as Jameson noticed – his own experience into an activity of re-description of the world, which is also a way to change it and to add something completely new to it." F. Bertoni, *op. cit.*, p. 364 (my translation).

Rosanna Maule, Concordia University

Feminist Discourse and the Periodization of Film History in Europe and North America

Feminist scholars have approached film history from within a vast framework of theoretical perspectives, with a focus on women's relation to film representation, reception, spectatorship, and authorship, as well as the historical participation of women in film production. The contributions of feminist scholars to film history differ not only from traditional types of film historiography, but also from newer methodologies. North American feminist scholars, in particular, have followed a distinctive path in their approaches to film history with respect to European scholars, both those working from feminist perspectives (especially in Great Britain) and outside of feminism (the majority of others).

In this paper I situate the rift that feminist discourse has created between North American and European film history and analyze the impact of this schism on issues of periodization. My purpose is to illustrate the ways in which feminist film history calls upon a redefinition of the criteria and methods used to devise film periods with specific attention to the period conventionally referred to as "early cinema." In particular, I will argue that feminist historians' new take on early cinema's periodization and related chronologies points to two ideological and methodological aims: 1) to reconfigure women's cinematic practices within chronologies and cultural classifications that exceed those designated by the term "early cinema" and stress the articulation of female subjectivity within different historical paradigms; and 2) to develop a historical approach to early cinema that brings together the different methods emerged in the different phases of feminist film discourse and reinstates their purpose and coherence.

Stretching the boundaries: Early cinema and feminist historiography

Women's roles in cinema are difficult to assess through traditional historical methodologies and do not fit comfortably within standard typologies of film history (e.g. industrial, institutional, intellectual, national). While

their increasing and diversified presence in cinema has constituted a significant phenomenon over the past thirty years, women are, by and large, still minority subjects in terms of the positions they occupy in film production and film discourse. This was all the more true for women who participated in production, promotion, and reception in cinema's early period.

Some of the periodization criteria used in film studies have contributed, at least until the 1970s, to increasing women's invisibility. This was the case, for instance, with chronologies based on industrial or institutional practices, often using documents in which women are not prominently featured. In addition, women have been marginalized by formal histories of film based on cultural areas and aesthetic traditions in which they did not fully take part.

The situation has changed considerably with the advent of new historiographical methods that have expanded the modes of film history research. These new methodologies partially draw from the French historiographical school of the *Annales*, as well as on various theoretical frameworks including semiotics, cultural studies, and German contemporary sociology. This type of historiography has adopted a larger and more diversified range of periodization criteria, making it more appropriate for the quantitative and qualitative measurement of women's participation in cinema history. Some of the new temporal markers, for instance, reflect socio-cultural phenomena in which women played a prevalent part. In particular, film historians are paying more attention to practices of film promotion, exhibition, and reception. These new aims have illuminated the importance of women in areas such as popular film spectatorship, the private sphere, and the heterogeneous spaces and rhythms of modern urban life, quantified in temporal units and series closer to women's prevalent roles as film spectators such as the long-term cycles of popular forms and styles in cultural practices and in the arts, the everyday dimension of the private sphere, the discontinuous and heterogeneous rhythm of modern urban life.

The volume of feminist research in film history has dramatically increased with the advent of this new historiography, particularly in North America. Indeed, many feminist film scholars identify the birth of feminist film history with the emergence of these new historiographic methods (an opinion now being revised, as I'll explain later in my paper). Feminist historians developed a greater interest in archival research and shifted the discussion of female spectatorship from textual to extra-textual analysis. Annette Kuhn considers such investigations to be the main achievement of feminist film history and describes them as follows:

> *Key areas of feminist inquiry include the history of women's contribution to the making of films and the history of women's activities as consumers of films, and the scope for new research in these fields is clearly potentially international.*[1]

Significantly, this feminist scholarship has only marginally and fairly recently participated in the long-standing exchange and collaboration among European and North American early cinema historians and archivists. The lack of attention to gender issues in academic and research contexts on both sides of the Atlantic, and particularly in Europe, has prevented a heftier contribution to the debate on the part of feminist historians. Furthermore, academia's lack of interest in, if not complete unawareness of, the theoretical frameworks that inform feminist film discourse (most notably, semiotic-psychoanalytic conceptions of female spectatorship and cultural studies research into women's cinematic practices within larger socio-cultural contexts), especially in Europe (for instance France and Italy), has helped maintain the gap between European and North American feminist research on early cinema.

However, it is my contention that this schism in Western cinema scholarship is also founded in feminist scholars' idiosyncratic approach to early cinema. This approach involves a particular deployment of historiographic methods and theoretical frameworks to perform revisionist studies of this period and adopt different periodizing criteria. Feminist research in early cinema investigates women's involvement in the complex socio-cultural practices and discourses that characterized the emergence of modernity, thereby offering new conceptualiza-

tions of female film spectatorship. From the outset, feminist scholars' interest in early cinema is not just about rescuing women's contributions from oblivion or highlighting the role of women in the socio-cultural and technological milieu from which cinema emerged. Indeed, feminists view early cinema first and foremost as rich and fertile terrain on which they can develop their larger project of redefining film history from the point of view of female subjectivity.

From this perspective, feminists have used early cinema less as a time frame than as a critical category that repositions the female spectator outside of the passive place established for her by classical cinema. In this respect, feminist film history also shares many points in common with North American work on early cinema, which has challenged film history paradigms of passive spectatorship. A common rejection of periodizations and chronologies based on a teleological progression of cinematic practices and film aesthetics from pre-classical and primitive to classical and institutionalized informs feminist and non-feminist approaches to early cinema. Furthermore, the re-periodization of early cinema in feminist film history draws on, and further elaborates André Gaudreault and Tom Gunning's concept of the cinema of attractions, with reference to the film forms characteristic of the early period, dominated by exhibitionism, rather than voyeurism, and by spectacle, rather than story.

Yet feminist film historians go much further than their colleagues in their revisions of early cinema's chronologies. Cases in point are Jennifer M. Bean and Catherine Russell.

Bean, in her introduction to an anthology she co-edited with Diane Negra, *A Feminist Reader in Early Cinema*, extends the historical demarcation of early cinema by identifying the practices associated with the cinema of attractions with a longer time frame.[2] She identifies the periodization widely adopted for early cinema as 1895 and 1917, a chronological delimitation that, she stresses, has been the subject of much debate among film historians. Bean prefers a more comprehensive and flexible time frame that she says is "more or less cohesive with silent cinema."[3] This reformulation, which raises "important ideological and methodological questions for film feminism," aims: 1) to stress the complexity of the discourses connected with the cinema of attractions' "heterogeneous, aleatory modes of address and reception" and to suggest that these discourses establish a socio-cultural and intertextual dialectic between narrative and non-narrative or pre-classical and classical cinema; and 2) to further develop the critique of the transcendental film spectator imposed by the hegemonic model of classical cinema by "drawing parallels between what appears to be a more heterogeneous, embodied, socially configured viewer mobilized in early cinema and late cinema;"[4] 3) to encompass women's film practices in geo-cultural areas and/or in contexts of film production that maintained the economic and industrial characteristics generally associated with early cinema until and even beyond the end of the silent era.

Bean's second point, critiquing the notion of a transcendental early cinema viewer, is inspired by an article by Catherine Russell that was originally published in *Scope* in 2000. This article, titled "Parallax Historiography: The Flâneuse as Cyberfeminist," closes Bean's anthology on feminist film history and early cinema. Russell proposes a parallel between early cinema and late cinema.[5] She develops this parallel in terms of a new, "parallax" approach to feminist film historiography, an approach that engenders different perspectives by shifting the position of the investigating subject vis-à-vis the object of inquiry. This historiographical method, contends Russell, prompts a "technofeminist" concept of female subjectivity, "motivated by the parallels between early cinema and new imaging technologies."[6] The comparison she strikes is between the emerging public sphere and media context in which cinema arose at the end of the 19th century and the post-consumerist public sphere characterized by cinema's move towards new technologies of distribution and exhibition developed since the mid-1960s.[7] Russell's historiographical model was influenced by books written in the early 1990s about female spectatorship by feminist early cinema historians, including Miriam Hansen (1991), Giuliana Bruno (1993), and Anne Friedberg (1993).[8] These scholars theorized a new female subjectivity and an alternative model of spectatorship, both of which were informed by turn-of-the-century modernity, urbanization, and mass con-

sumerism. In turn, their discussions of female spectatorship outside of the paradigmatic model of classical cinema are inspired by contemporary sociology (Max Weber, Michel de Certeau), new theories on visual perception (Jonathan Crary), and writings on modernity by philosophers of the Frankfurt School (Walter Benjamin in particular). As Russell puts it:

> *The most important link between pre- and post-classical cinema, and what motivates this parallax historiography, is a construction of spectatorship that challenges the unitary, transcendental spectator position of the classical period. Before and after classical cinema, spectatorship is conceived as more fluid, mobile, unstable, and heterogeneous than the limited position of "mastery" that has been theorized as both masculinist and bourgeois.*[9]

As Bean and Russell's temporal reframing of early cinema demonstrates, chronological determinations and periodizations like early cinema have an important bearing on the possibilities of feminist film history. On the one hand, these categories determine frameworks from within which to tackle the ideological determinants that shape film history; on the other hand, they allow for historiographical gestures of appropriation and repositioning from different methodological perspectives.
In this respect, as I will explain in the next section, the reformulation of early cinema's temporal co-ordinates also concerns meta-critical questions about the purpose of feminism.

Gender counterpoints: Feminist film history and chronology

Feminist film discourse has often been depicted as "a-historical." Patrice Petro, one of the pioneers in feminist archival research, is among the first feminist scholars to have pointed out the problems connected with this aprioristic view of feminist approaches to film, in an article titled "Feminism and Film History," originally published in *Camera Obscura* in 1990.[10] In setting the record straight on feminism's contribution to film history, Petro offers that the construction of feminism as a primarily theoretical discussion of film implies an untenable division of the discipline into theory and history, as opposite realms, each one committed to empirical research and interpretation, respectively. Furthermore, dismissing the historical dimension of feminist film discourse overlooks what she defines as "feminist film theory's long-standing desire to differentiate and particularize notions of subjectivity."[11] This desire, she underlines, has informed the most distinctive (and critical) methods of feminist film history, and challenged the divisions between theoretical and empirical film scholarship.[12] Petro writes:

> *[The] project of reconstituting film history from a feminist perspective is not merely a matter of making the invisible "visible." It also involves submitting regimes of visibility to a general critique of objectivity and subjectivity in the writing of film history, and rethinking critical methods and theoretical procedures in contemporary film theory (e.g., the status of textual analysis, the relationship between authorship and biography, the role of extra-textual determinations on the cinema and its audiences).*[13]

Although the division of film studies into theoretical and historical sectors has undergone critical scrutiny since the late 1970s, the tendency to typify feminist film discourse as a conceptual discussion of gender difference still prevails in certain academic and research contexts. This is especially the case in scholarly circles and approaches devoted to a strictly empirical approach to film history that eschews (and, to varying degrees, is not aware of) feminist or gender-sensitive research in film history. This academic climate is frequently found in European film studies circles.

The alleged a-historicity of feminist film discourse has also come up within feminist circles, most recently in historiographical debates about feminists' forays into historical research on early cinema. Feminist scholars have raised conceptual and methodological questions about how to relate the new scholarship to the so-called "first generation" of feminist film studies, now viewed as a prototypical model of anti-historicism.[14]

For example, Jane M. Gaines has addressed the issue of feminist film studies' historicity in an article that tackles the discovery of "prints and documents pointing to the existence of figures who eluded earlier generations of film historians."[15] The first quandary regards the reason why women dropped out of film practices *en masse* after the first decades of cinema production. The second question concerns why feminist film scholars of the previous generation overlooked the existing evidence related to women's great presence in early film practices. Gaines responds to these questions borrowing from Gilles Deleuze's concept of the "two presents." The French philosopher points to the fact that historical reconstruction is impossible, since we are always under the influence of a recreated present, that of the past, and the actual present.[16] In this respect, concludes Gaines, the "double present" of feminist film history calls for a new type of historical writing, which is not only aware of the fact that history is always a narrative, but uses that awareness to develop a self-reflective approach to history. As a consequence:

> *Any new historical writing on women in the silent film industry will also be an intellectual history of feminism and film theory – and the one will be written for the other. Knowing what we know about the way the historically distant functions to legitimate the proximate, we know that the "historical turn" in film feminism is also even, and as much about, feminist film theory.*[17]

Gaines's image of the "two presents" of feminist film history resonates with an expression that Lauren Rabinovitz used in a keynote address at the 2003 Obermann Symposium on Feminist Film History in Iowa City, Iowa (a talk to which Gaines makes explicit reference in her article). On that occasion, Rabinovitz proposed a re-evaluation of past feminist approaches in view of a historiographical practice of the "lost and found."[18] Rabinovitz further expanded on that concept in a conference paper presented at the 2004 edition of the Women and the Silent Screen conference in Montréal, of which a longer version has been recently published in a special issue of *CiNéMAS* devoted to women and silent cinema.[19]

Rabinovitz designates feminist film historians' re-evaluation of previous feminist approaches a strategy of "lost and found." This process involves three elements: 1) reconsidering the 1970s and 1980s focus on "intimate, personal, sexual issues as well as the spheres of the everyday;" 2) rediscovering women's roles in national cinemas around the globe, outside of the U.S.-centric paradigm of 1970s feminist history, and beyond the recently privileged area of silent cinema; and 3) redefining *auteurism* beyond dominant epistemologies and in "relationship to human agency within industrial or artisanal networks and practices."[20]

I contend that Rabinovitz's appeal to the radical potential of feminist discourse implicit in the historical practice of the "lost and found" does not just offer a meta-discursive reflection on the importance of film feminism's own chronology outside of preconceived divisions between theory and history. In her essay, Rabinovitz also indirectly formulates three important ways in which feminist film historiography may help reformulate film history chronologies.

The first way involves the adoption of different temporal criteria and units, associated with cultural series and forces established outside of filmic institutions and conventions, as well as with individual practices of production and reception examined within the context of cultural history. A second proposal concerns the rejection of periodizations that draw on temporal paradigms based on dominant film systems (Hollywood cinema and Western national cinemas) or aesthetics (classical, modern, and postmodern). The third is a rejection of chronologies linked with formal categories based on male-centred epistemologies, such as auteurism; conversely,

Rabinovitz's proposal of a new concept of authorship as an indicator of human agency's relations to industrial and artisanal networks points to the complex array of temporal frameworks involved in early female film practitioners' dealing with film practices ranging from the cottage-factory to the studio-based systems.
I suggest that these new views of historical periodization synthesize feminism's varied stakes in film history. Following such a program may help feminist film historians attain the goal of establishing a self-reflective analysis of female subjectivity that actualizes cinematic representations of women in the present of feminist discourse.

Notes

[1] A. Kuhn, "The State of Film and Media Feminism," *Signs*, vol. 30, no. 1 (Autumn 2004), p. 1227.

[2] J.M. Bean, D. Negra (eds.), *A Feminist Reader in Early Cinema* (Durham: Duke University Press, 2002), pp. 6-8.

[3] *Ibid.*, p. 8.

[4] *Ibid.*, p. 10.

[5] C. Russell, "Parallax Historiography: The Flâneuse as Cyberfeminist," in *Ibid.*, p. 552.

[6] *Ibid.*

[7] *Ibid.*, pp. 552-555.

[8] M. Hansen, *Babel & Babylon: Spectatorship in American Silent Film* (Cambridge, Massachussets-London: Harvard University Press, 1991); G. Bruno, *Streetwalking on a Ruined Map: Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari* (Princeton: Princeton University Press, 1993); A. Friedberg, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern* (Berkeley: University of California Press, 1993).

[9] C. Russell, *op. cit.*, p. 553.

[10] For the references, I will be using the following republished version of Petro's article: P. Petro, "Feminism and Film History," in D. Carson, L. Dittmar, J.R. Welsch (eds.), *Multiple Voices in Feminist Film Criticism* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994), pp. 64-81.

[11] P. Petro, *op. cit.*, p. 66.

[12] *Ibid.*, pp. 66-67.

[13] *Ibid.*, p. 66.

[14] These types of discussion have taken place at feminist film symposia and conferences, including the Oberman Humanities Symposium on Feminist Film History held in Iowa City, Iowa, in 2003, as well as the three editions of the Women and the Silent Screen Conference, held in Santa Cruz, California, Montréal, Canada, and Guadalajara, Mexico, in 2001, 2004, and 2006, respectively.

[15] J.M. Gaines, "Film History and the Two Presents of Feminist film Theory," *Cinema Journal*, vol. 44, no. 1 (Fall 2004), p. 113. The article reflects on a discussion held at the abovementioned 2003 Oberman Symposium on Feminist Film History in Iowa City.

[16] *Ibid.*, p. 115.

[17] *Ibid.*, p. 117.

[18] Cf. L. Rabinovitz, "Synthesizing Feminist Film Theory and History," Introduction to the 2003 Obermann Humanities Symposium Feminism and Film History (University of Iowa, 6 November 2003).

[19] L. Rabinovitz, "Past Imperfect: Feminism and Social Histories of Silent Film," *CiNéMAS, Femmes et cinéma muet: nouvelles problématiques, nouvelles méthodologies*, vol. 16, no. 1 (Fall 2005), pp. 21-34.

[20] *Ibid.*, pp. 25-27.

Barbara Grespi, Università di Bergamo

Storia del cinema e memoria delle immagini

Alle volte, mentre passate rapidamente nella hall di un albergo, un doppio o triplo gioco di specchi vi procura uno strano e inopinato incontro con voi stessi. All'inizio non vi riconoscete. Allo stesso modo la riproduzione cinematografica coglie una sbalorditiva geometria descrittiva di gesti. Questi, carpiti da ogni angolazione, proiettati su un qualunque piano dello spazio o su molti di essi, accostati in rapporto ad assi continuamente variabili e insoliti, appaiono ingranditi o rimpiccioliti a volontà, moltiplicati o divisi, deformati, espressivi. Ognuna di queste interpretazioni angolari di un gesto ha il suo intrinseco senso profondo, poiché l'occhio che lo rivela è un occhio inumano, senza memoria, senza pensiero. [...] Il cinematografo, più ancora che un gioco di specchi inclinati, procura tali incontri inattesi con se stessi.

Jean Epstein, *Ecrits sur le cinéma*

Così Jean Epstein descrive il fascino cinematografico del gesto, tema che affiora in varie pagine della teoria classica e moderna, ma a dispetto della sua particolare centralità in altri ambiti artistici, come il teatro, la danza e la pittura, non costituisce ancora un capitolo organico della filmologia. Per Balázs il linguaggio gestuale è "l'autentica madrelingua dell'umanità" ricreata e rinnovata dal cinema, arte che restituisce all'uomo moderno la propria dimensione corporea;[1] Ejzenštejn individua nella *mise en geste*, ben distinta dalla *mise en jeu*, cioè dalla costruzione del gioco scenico a partire dallo script, un momento cruciale della regia, la fase in cui la partitura dei motivi profondi, al centro del film, affiora nel corpo degli attori, quasi loro malgrado.[2] All'interno dei metodi di recitazione "fisiologica" di Meyerhold, Kuleshov e della Feks, il gesto dell'attore, preciso e controllato, emerge come strumento essenziale attraverso cui proporre una nuova concezione del corpo: automatico, antipsicologico e meccanicamente imitativo.[3]
Si intuisce da questi accenni che nel cinema la questione del gesto riguarda contemporaneamente due aspetti: il corpo e l'immagine. Il gesto è una tecnica del corpo che fa riferimento a un codice sociale (il *gestus* di cui parla Barthes a proposito del cinema di Ejzenštejn)[4] o individuale (l'emersione stanislavskjana dei moti interiori), ma è anche una forma sfuggente, un unità di movimento, una dimensione compressa in ogni immagine che il film sempre libera; "il cinema", ha scritto Giorgio Agamben, "riporta l'immagine nella patria del gesto".[5]
Proprio perché il *gesto* non è la *posa*, ma il suo divenire, non sembra particolarmente produttivo ripensare la storia del cinema in chiave panofskiana, concentrandosi sulla ricorrenza iconografica di antiche posture. Il gesto possiede una propria profondità storica, come suggeriva Epstein nelle righe citate, ma è qualcosa che solo una macchina della molteplicità e del divenire riesce a cogliere, solo un occhio senza memoria, che non riconosce la forma del già noto.

Georges Didi-Huberman, nella sua recente rilettura di Warburg, sostiene che una storia del gesto nell'arte non può che essere anacronistica.[6] Non può prevedere fasi o ere, ma solo increspature impreviste, casi di corpi fos-

sili da riportare in vita e ricondurre a un passato irriconoscibile. I gesti più oscuri, quelli che contengono un principio di contraddizione, sono anche i più sintomatici: Warburg – è ormai noto – le chiama formule di pathos (*Pathosformeln*), intrecci tematico-formali in cui serpeggia una sopravvivenza (*Nachleben*), la traccia di qualcosa che è scomparso in un momento della storia e ricomparso sorprendentemente in un altro. Lo storico si trasforma così in "un sismografo che registra l'onda d'urto delle cose sopravviventi".[7]

Il metodo di Warburg, se di metodo si può parlare, è straordinariamente vicino al cinema, benché nel variegato campione di immagini oggetto delle sue analisi – quadri, fotografie, ritagli di giornale, pagine di libro, mappe geografiche, francobolli – non figuri mai il fotogramma filmico. Philippe-Alain Michaud ha già dimostrato come il cinema, ciononostante, sia un riferimento chiave del suo lavoro.[8] Prima di tutto perché Warburg pensa l'immagine come una struttura in sé cinematografica: un oggetto carico di energia e senza confini rigidi, che si lancia all'indietro (cioè "ricorda il passato"), e si spinge in avanti (cioè "prevede" il futuro). Agamben individua una profonda affinità fra quest'idea e il concetto di *immagine dialettica* formulato da Benjamin nelle sue tesi sulla filosofia della storia: "un'immagine in cui *quel che è stato* si unisce fulmineamente *all'ora* in una costellazione istantanea, provvisoria";[9] in altre parole una figura non fissa, semmai che si è momentaneamente fermata e trattiene il movimento dialettico in uno stato di vitale sospensione.

Ma al di là del modo in cui Warburg intende l'immagine, c'è anche il fatto che la sua opera, nell'ultimo periodo, si trasforma in un film su carta. L'atlante incompiuto *Mnemosyne*, forse l'oggetto più discusso dalla storiografia dell'arte contemporanea, consiste in una serie di tavole nere su cui sono affiancate in base a criteri tematici e formali le riproduzioni dei quadri e degli altri oggetti, tutti alla stessa scala. L'atlante diventa così un prezioso strumento che, tentando di concepire ogni immagine in rapporto alle altre, produce molteplici serie storiche a partire dal film mentale che è la nostra memoria. Qualcosa di simile al progetto godardiano delle *Histoire(s) du cinéma*: un montaggio delle attrazioni in cui attorno al cinema turbinano gran parte delle forme e delle figure che hanno alimentato la cultura dell'umanità. Pensare ai film in questa chiave significa innanzitutto abbandonare un'ottica interna alla disciplina per ricollocare il cinema nel più ampio contesto di una storia delle immagini. I film si disgregano e i fotogrammi si mescolano al resto delle nostre memorie iconiche, all'interno delle quali ci si orienta a partire dagli indici del corpo.

Tutte le tavole di *Mnemosyne* sono montaggi di gesti di cui si potrebbe seguire lo sviluppo filmico, ma la tavola 27 sembra un punto di partenza obbligato: essa contiene l'immagine centrale nella vita di Warburg, quella che più lo inquietava per la sua cangianza e mutevolezza, e che una volta fissatasi in una figura emblematica, espressione di una formula di pathos cruciale per l'umanità, è diventata un talismano da tenere sulla scrivania, l'icona a cui si ispirava per recuperare le forze una volta uscito dalla clinica psichiatrica di Binswanger.[10]

Mi riferisco all'emblema del cosiddetto *vir niger*, chiave di volta attraverso cui Warburg decifra l'enigma della sala dei mesi di Palazzo Schifanoja, cioè l'identità delle tre figure misteriose che circondano i segni zodiacali.[11] Scopre in sostanza che si tratta di simboli delle stelle fisse che errando per secoli dalla Grecia all'Asia minore, dall'India alla Persia hanno perso la chiarezza dei loro contorni originari, rivestendosi di complesse vesti arabe e medio-orientali. È così che dietro il *vir niger*, primo decano del mese di marzo, potente tiranno astrale che determina il destino dei nati sotto il segno dell'Ariete, riemergono i tratti del greco Perseo. Per Warburg, Perseo è l'emblema del duro patire dell'umanità nella lotta contro le proprie oscure, originarie paure, e non è un caso che il mito riaffiori proprio quando l'uomo del primo Rinascimento, fra logica e magia, andava costruendo un'immagine di se stesso e del proprio ruolo nel cosmo[12].

Il *vir niger* è un uomo alto e vigoroso, dallo sguardo fiammeggiante, giacca e pantaloni bianchi stracciati e una corda legata attorno alla vita di cui tiene un capo con la mano sinistra (fig. 1). La corda nella mano è un formidabile attributo sintomatico: risalendo all'indietro, Warburg scopre che essa è l'evoluzione secolare di un'ascia,

a sua volta versione mediorientale della spada con cui Perseo taglia la testa di Medusa. Proprio per la memoria di cui è portatrice, la fune annodata in vita definisce un gesto forte, insieme *aggressivo* (estrarre la spada dal fodero, brandire un'arma nella lotta, anche se tutto ciò nell'affresco è avvenuto prima o sta per avvenire), e *difensivo* (tenersi legati cioè resistere, proteggersi dalla Gorgone). Non è strano che un gesto esca dal corpo e si sposti su un oggetto; non lo è per Warburg, che intende il movimento alla maniera di Marey, cioè come il suo dinamogramma, la sua cronofotografia (nella quale appunto la figura umana era oscurata e sulla lastra si imprimeva solo il tracciato del bottone luminoso cucito all'altezza del baricentro). Ma non è strano nemmeno per altri teorici, osservatori di una gestualità più vicina al cinema, come Meyerchold, per cui l'oggetto viene sempre assorbito nel gesto, tanto che "una cosa nella mano è il prolungamento della mano".[13]

In molti film compaiono gesti aggressivi legati alla fune, come in *Rope* (A. Hitchcock, 1948), che si apre senza preamboli con il famoso nodo alla gola, per poi svilupparsi attorno alla memoria di quel gesto, tradotta nella visione perversa della corda che rispunta, legata attorno ai libri, o penzolante come un collo morto dal cassone e dalle tasche; e basta che torni nelle mani, anche se non è brandita come arma, per smascherare i colpevoli, basta che riappaia nel gesto fintamente casuale di James Stewart per pietrificare gli assassini, assommando la percezione organica del cadavere e il ricordo dell'atto violento (figg. 4-6). Più di frequente, la fune nel cinema si collega alla paura in quanto oggetto della verticalità: una corda trattiene il Guido felliniano fluttuante nel cielo, all'inizio di *8 e $^1/_2$* (F. Fellini, 1963), e accompagna la sua caduta libera prodotta da un misterioso strattone ("giù definitivamente", dice la voce over); una fune gettata attorno alla vita fa precipitare da cavallo decine di cow boy, oppure sorregge al millimetro i ladri professionisti che penzolano sui gioielli per non far scattare l'allarme. In *Jour de fête* (J. Tati, 1949), dove la fune solleva a sproposito il campanaro e poi a turno tutti quelli a cui capita in mano, la comicità nasce proprio dalla passività dei personaggi, che spariscono verso l'alto insensibili alla paura, o almeno alla vertigine.

È infatti nelle gag, forse più aperte agli automatismi della memoria, che il gesto ha uno sviluppo particolarmente interessante. In *The Gold Rush* (C. Chaplin, 1925), Charlot, per non perdere i pantaloni mentre balla con una ragazza, infila la maniglia del bastone nei passanti muovendo a tempo il braccio di legno. Poi trova una fune e se la lega in vita come cintura, potendo finalmente ballare più libero, ma non si accorge che all'altro capo è legato un cane, costretto a seguirlo nel suo volteggiare (fig. 7). Insomma c'è una bestia all'altra estremità (come *c'era stata* nel passato dell'affresco), la quale però finisce per far cadere il suo "domatore", cioè per catturarlo. Il gesto si rovescia: l'uomo, non più forte e vigoroso, ma leggiadro, quasi senza peso, è preso al laccio. Qualche anno dopo, in *City Lights* (C. Chaplin, 1931), Charlot finisce sul ring e qui, involontariamente, si avvolge attorno al collo la corda del gong, che lo fa rimbalzare più volte in mezzo al quadrato, obbligandolo a un coraggio che in realtà non ha: dunque il vero match non è quello che si gioca contro l'avversario, ma contro ciò che ci trattiene all'altro capo della fune (la bestia, il mostro, la gorgonica paura) (fig. 2). Infine *The Circus* (C. Chaplin, 1928). Qui la fune principale, quella che dovrebbe appunto salvargli la vita sconfiggendo la Paura, pende dal soffitto della tenda e fa da carrucola. Charlot se la allaccia in vita per farsi sollevare e lanciarsi impavido in una performance da funambolo. Ma nel bel mezzo delle sue acrobazie la fune si slaccia e il panico lo assale, mentre le scimmie si inerpicano sul suo corpo trasformandolo nella terza corda della scena, il supporto delle *loro* acrobazie (fig. 3). Così facendo lo spogliano, lasciandolo in camicia e mutande stracciate. Ed ecco che dalla lotta con la "bestia" riemerge la memoria della figura warburghiana, vesti bianche lacerate, fune che dalla vita si slaccia e si porta sotto i piedi, diventando un filo su cui stare in equilibrio (fig. 8).

In una nuova tavola di *Mnemosyne*, questa immagine di Charlot potrebbe rimettere in moto il corpo del demone astrale, rivelando che la sua fune, reperto fossile del gesto di Perseo, era in potenza quella di un acrobata. E il bastone di Chaplin, che si era già dimostrato intercambiabile con la corda/cintura, potrebbe rivelarsi come nuova metamorfosi della misteriosa fune warburghiana, che nel cinema torna rigida, torna spada, arma e scudo

insieme. In una sequenza tagliata di *The Circus* (dunque ancor più sintomatica perché giudicata inessenziale nell'economia della storia), Charlot usa ancora il bastone come corda, provando a starci in equilibrio.
La maschera di Chaplin è essenzialmente quella di un acrobata. L'idea di Charlot ballerino è un noto luogo comune della critica, fin dagli anni Venti, ma in realtà i suoi gesti sono più precisamente quelli di un funambolo, i suoi tic sono tecniche di mantenimento dell'equilibrio: l'ondeggiamento ai lati con le braccia semiaperte, il bastone che può diventare un'asta, il passo stretto che gli fa incrociare i piedi come chi cammina sul filo. E l'acrobazia diventa in lui una questione ritmica, un gioco di equilibrio costruito nel rapporto con le cose inanimate, secondo la definizione di ritmo elaborata proprio in quegli anni da Emile Jacques-Dalcroze, il grande teorico della danza moderna:

> *Il ritmo è spesso il prodotto di una perdita di equilibrio [...]. Quanto alla creazione di nuovi ritmi umani, sarà facilitata dalla resistenza che possono opporre ai movimenti continui degli ostacoli materiali [...]. Si capisce allora il ruolo importante che giocano nella messa in scena l'uso di pareti, colonne, scale, piani inclinati. Il conflitto delle forme inanimate e dei corpi viventi crea fatalmente delle nuove manifestazioni ritmiche.*[14]

La trasformazione del gesto warburghiano in quello dell'acrobata (dimensione peraltro non estranea al mito di Perseo, "eroe dai piedi alati") fa emergere appieno le proprietà di questa formula di pathos, che è paura *del* corpo oltre che *nel* corpo. Il funambolo vince il proprio corpo e i suoi limiti, annienta la carne con la forza, la alleggerisce e la deforma, come nell'acme dell'esibizione, piedi in aria e testa in giù, apoteosi dell'equilibrio sull'equilibrio. Jean Starobinski, in *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, dimostra che il funambolo, per la sua ambiguità metamorfica (incerta tra maschio e femmina, perfezione e distruzione, divinità e animalità) ha avuto un grande rilievo in pittura e in letteratura nel corso dell'Ottocento.[15] Il cinema ha evidentemente ripreso questo immaginario, dall'androgina Louise Brooks, tuffatrice-funambola di *A Girl in Every Port* (H. Hawks, 1928), alla vampiresca Irma Vep sui tetti di Parigi, all'angelica Dommartin in *Der Himmel über Berlin* (W. Wenders, 1987). Ma il percorso chapliniano individua qualcosa di più e di diverso.
Nella sequenza di *The Circus*, poco prima di esibirsi sulla fune, Chaplin si cimenta in un'altra gag: sedendo accanto alla ragazza, la sua corda-carrucola si affloscia e va a toccare i cavi elettrici di un quadro alle sue spalle, trasmettendogli una terribile scossa, o meglio, un elettrochoc completo di convulsioni e stordimento. Arriva *così* sulla fune, e lì il suo corpo prima viene fatto muovere dal burattinaio a terra, poi, quando la corda si slaccia, Charlot va in trance e i suoi arti si muovono da soli. Crea in questo modo il paradosso dell'acrobata che non controlla il proprio corpo, rovesciando la meraviglia dell'uomo che domina le leggi fisiche della natura nella meraviglia del "teatro dei nervi", vero spettacolo della modernità.[16]
Fra Otto e Novecento è l'interno, ciò che c'è sotto la pelle a diventare improvvisamente fonte di "attrazione": sono i nervi, non più i muscoli a fare spettacolo. Succede primariamente con Charcot e la sua iconografia fotografica dell'isteria; ripensandoci, essa non è che un formidabile catalogo di acrobazie (figg. 9-11, 13): il celebre arco isterico assomiglia a una posa funambolica in cui piedi e testa si congiungono, il culmine della crisi può coincidere con la levitazione per sola potenza dei nervi, come si vede in molte fotografie, e la fase più enigmatica, quella su cui Freud si dividerà da Charcot, manifesta spasmi tecnicamente strabilianti ma incomprensibili, che Paul Richer, collaboratore di Charcot e autore del famoso quadro sinottico sull'isteria, commenta così:

> *E mi si passi l'espressione un po' triviale, la* fase delle prodezze*; non a caso Charcot ha usato a tale proposito il termine pittoresco di "clownismo", riferendosi agli esercizi muscolari cui si danno gli acrobati. In effetti il periodo comprende due fasi, quella delle* attitudini illogiche o contorsioni *e quella dei* grandi movimenti*. In entrambi i casi è richiesta un'elasticità, un'agilità e una forza muscolare tali da lasciare sbalordito lo spettatore.*[17]

Le fotografie delle isteriche della Salpetriere entrano in cortocircuito con le rappresentazioni più antiche del pauroso (e anche del diabolico, come indicano già Charcot e Richer nel loro celebre *Il demoniaco nell'arte*), ma insieme producono nuove modalità espressive che contagiano pittura e letteratura. In un recente saggio Ruth Beth Gordon dimostra che lo stile isterico si diffonde immediatamente nei *music hall* e nelle pantomime, dove le performance nevrotiche fatte di spasmi e convulsioni hanno enorme fortuna (la Gordon cita il fenomeno delle Gommeuses, le cantanti isteriche dei caffè parigini, ipotizzando il loro influsso su un comico come Jerry Lewis).[18] Nel cinema, l'immagine che più direttamente rinvia alla contrattura isterica riguarda curiosamente un volto: quello di Conradt Veidt in *The Man Who Laughs* (P. Leni, 1928), clown forzato perché sfigurato da un'operazione che lo costringe al riso. La bocca dentata, sorta di colonna vertebrale del viso, è tesa in un arco isterico rovesciato che resiste alla gravità, come i corpi delle isteriche in levitazione, e il ritmo dell'espressione, cioè la sincronia fra occhi e bocca, è perduto (figg. 12 e 14).
Il cinema sviluppa l'idea dell'isteria come questione ritmica, qualcosa di molto vicino all'*aritmia* che Dalcroze, negli anni Dieci, voleva curare con la danza, allenando quello che chiamava "senso muscolare";[19] il corpo di Chaplin, la cui formazione circense è notissima, potrebbe esserne la massima espressione. E dunque, tornando alle corde con cui gioca, esse ci appaiono appunto come *fili*, o meglio, filamenti interni che debordano, sporgendosi su un fuori (non a caso entrano in cortocircuito con i cavi elettrici, metafora ottocentesca del sistema nervoso). Sono nervi che rendono il corpo pericolosamente, sorprendentemente osmotico rispetto all'esterno. Lo prova anche un'altra gag sintomatica di *City Lights*, in cui tutto ruota attorno al filo che esce dall'addome di Chaplin, sotto il maglione, e per errore viene riavvolto dalla fioraia cieca in una matassa. È come se Charlot si svuotasse dall'interno (anche se in realtà lei gli ha solo disfatto la canottiera), tanto che prima di andarsene lancia uno sguardo atterrito dentro il maglione e nasconde la matassa che lo avrebbe riempito (fig. 15).

Questa immagine di un corpo agitato dai propri fili interni, mimetici e dunque manipolabili come i fili di una marionetta, trasforma il gesto classico e rinascimentale, di sfida nei confronti di un mostro esterno, nel gesto moderno rivolto verso l'interno, come se fossero i nostri nervi ad avere potere gorgonico, pietrificante. L'immagine torna ancora oggi in *Dolls* (T. Kitano, 2002), dove la vagabonda legata, ridotta in stato di choc per abbandono, sembra un'isterica guidata da rossi fili nervosi, che continuamente si inceppano e la costringono a gesti automatici, meccanici (figg. 16-17). Ma è tra Otto e Novecento che si crea chiaramente la figura della corda isterica (circolare, come l'aura), proprio a partire dalla valorizzazione di una zona del corpo – vita, basso torso e anello vertebrale – prima giudicata inespressiva e divenuta improvvisamente centrale nei trattati di recitazione. Penso soprattutto al *Corso di estetica applicata* di François Delsarte, che al di là dei suoi presupposti antichi, platonici (il corpo come involucro rigido che contiene un'anima in contatto col divino), è estremamente innovativo nel valorizzare i movimenti di rotazione, torsione e flessione del busto, alla base della danza moderna.[20] Isadora Duncan si ispira a lui nella sua teoria del "plesso solare" (peraltro di derivazione greca, come gran parte dei suoi gesti, ispirati alla pittura vascolare): un punto della vita che si carica di energia e irraggia nello spazio intorno, per onde successive, tutti i movimenti naturali. Osservando le sue pose si ha spesso l'impressione che la danzatrice sia legata in vita a una fune invisibile che la tira in avanti, sospingendola nel tipico moto ondulare. Così come nella danza serpentina di Löie Fuller, spesso descritta come "corea isterica" per la sua suggestione ipnotica e per il ricorso all'energia elettrica, l'immagine delle funi/nervi che scorrono lungo il corpo è piuttosto viva: per il gioco delle vesti, i cerchi luminosi scendono fino a sfiorare i piedi e risalgono al collo, sciogliendo la figura e decomponendo il corpo, che in definitiva sparisce.

Illustrazioni

1. Vir niger. Dettaglio dell'affresco di palazzo Schifanoia, in M. Bertozzi, *La tirannia degli astri. Gli affreschi astrologici di Palazzo Schifanoia* (Livorno: Sillabe, 1999).
2. *City Lights* (C. Chaplin, 1931).
3. *The Circus* (C. Chaplin, 1928).
4-6. *Rope* (A. Hitchcock, 1948).
7. *The Gold Rush* (C. Chaplin, 1925).
8. Affresco di Palazzo Schifanoia – *The Gold Rush* (C. Chaplin, 1925) – *The Circus* (C. Chaplin, 1928).
9-11. Dettaglio della tavola sinottica del grande attacco isterico completo e regolare (P. Richer, 1881), in G. Didi-Huberman, *Invention de l'hysterie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpetriere* (Paris: Macula, 1982), pp. 114-115.
12. *The Man Who Laughs* (P. Leni, 1928).
13. Arco isterico, in G. Didi-Huberman, *Invention de l'hysterie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpetriere* (Paris: Macula, 1982).
14. *The Man Who Laughs* (P. Leni, 1928), dettaglio.
15. *City Lights* (C. Chaplin, 1931).
16-17. *Dolls* (T. Kitano, 2002).

Note

[1] B. Balász, "L'uomo visibile" (1924), in G. Grignaffini (a cura di), *Sapere e teorie del cinema. Il periodo del muto* (Bologna: CLUEB, 1989), p. 200.

[2] Il capitolo sulla *mise en geste* prende le mosse da Freud e dalla sua idea del gesto come automatismo che maschera un'azione intenzionale inesprimibile, nonché dalla questione stanislavskiana del sottotesto, l'autentica linea del contenuto celata nel testo in forme apparentemente casuali e irrelate. Ma sembra in realtà che Ejzenštejn stia cercando di assorbire la linea Freud-Stanislavski all'interno della opposta lezione di François Delsarte, massimo teorico del gesto come linguaggio del corpo controllato e controllabile. Parla infatti di un'"unità minima", astratta da individuare nel copione e da trasporre in una precisa partitura di movimenti corporei, operazione che è notoriamente al centro del metodo delsartiano. Cfr. S.M. Ejzenštejn, *Stili di regia* (Venezia: Marsilio, 1993), pp. 237-265.

[3] Si veda il corso di recitazione di Kozincev intitolato "Il gesto cinematografico", per cui rimando a N. Noussinova, "Dalla recitazione meccanica all'uomo elettrico. Il concetto di attore come aspetto mitologico del cinema sovietico nella prima metà degli anni Venti", in L. Vichi (a cura di), *L'uomo visibile. L'attore dalle origini del cinema alle soglie del cinema moderno* (Udine: Forum, 2002), pp. 366-367.

[4] R. Barthes, "Diderot, Brecht, Ejzenštejn", in Id., *Sul cinema* (Genova: Il Melangolo, 1994), p. 139.

[5] Agamben conclude che proprio in quanto arte del gesto, cioè dell'agire e del fare, il cinema appartiene all'ordine etico e politico e non semplicemente estetico. Cfr. G. Agamben, "Note sul gesto", in Id., *Mezzi senza fine. Note sulla politica* (Torino: Bollati Boringhieri 1996), p. 49.

[6] G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte* (Torino: Bollati Boringhieri, 2006).

[7] *Ibid.*, p. 112.

[8] P.-A. Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion* (New York: Zone Books, 2004).

[9] G. Agamben, "Nimphae", *Aut Aut*, nn. 321-322 (maggio-agosto 2004), p. 59.

[10] Ne parla Gombrich nella biografia di Warburg. Cfr. E. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale* (Milano: Feltrinelli, 2003).

[11] A. Warburg, "Arte italiana e astrologia internazionale nel Palazzo Schifanoja di Ferrara" (1912), in Id., *La rinascita del paganesimo antico* (Firenze: La Nuova Italia, 1966), pp. 247-272.

[12] Sulla storia di questa icona anche oltre l'intervento di Warburg, cioè negli ulteriori approfondimenti compiuti dai suoi allievi, si veda l'ampio studio di M. Bertozzi, *La tirannia degli astri. Aby Warburg e l'astrologia di Palazzo Schifanoia* (Bologna: Cappelli, 1985).

[13] V. Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre*, vol. IV (Losanna: L'Age d'homme, 1998), p. 313.

[14] Citato in L. Guido, "Le Rythme des corps. Théorie et critique de l'interprétation cinématographique", in L. Vichi (a cura di), *op. cit.*, p. 232 (traduzione mia).

[15] J. Starobinski, *Ritratto dell'artista da saltimbanco* (Torino: Bollati Boringhieri, 1984).

[16] È la definizione di Alessandra Violi, che analizza l'immaginario letterario e visivo dei nervi fra Otto e Novecento. Cfr. A. Violi, *Il teatro dei nervi* (Milano: Mondadori, 2004). La questione della manipolazione nervosa, e in particolare dell'ipnosi, è analizzata in riferimento al cinema da R. Eugeni, *La relazione d'incanto. Studi su cinema e ipnosi* (Milano: Vita e Pensiero, 2002).

[17] P. Richer, *Etudes cliniques sur l'hystéro-epilepsie ou grande hystérie* (Paris: Delahaye & Lecrosnier, 1881), citato in G. Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 272.

[18] R.B. Gordon, *Why the French Love Jerry Lewis: From Cabaret to Early Cinema* (Stanford, California: Stanford University Press, 2001).

[19] "L'aritmia", sosteneva Dalcroze, "proviene da una mancanza di armonia e di coordinazione tra la concezione del movimento e la sua realizzazione, e dal disordine nervoso che, in certi casi, è la causa di questa disarmonia e in altri ne è la conseguenza". Scopo del suo metodo diventa dunque lo sviluppo di un'attitudine armonica al movimento, prodotta dall'equilibrio fra contrazione e decontrazione. Citato in C.L. Dutoit-Carlier, "La ritimica di Jaques Dalcroze", in E. Casini Ropa (a cura di), *Alle origini della danza moderna* (Bologna: Il Mulino, 1990), p. 190.

[20] Nel complesso sistema multitriadico di Delsarte anche nel busto sono riconoscibili tre zone interessate da movimenti diversi: toracica, epigastrica e addominale; il movimento della zona epigastrica, al centro del busto, è una novità. Cfr. A. Porte (a cura di), *François Delsarte. Une anthologie* (Paris: La Villette, 1992), p. 131. Sul tema della torsione come fulcro della danza moderna si veda H. Schwartz, "Torque: The New Kinaestetic of the Twentieth Century", in J. Crary, S. Winter (a cura di), *Incorporations* (New York: Zone, 1992), pp. 71-126.



1


2


3




4



5


6


7



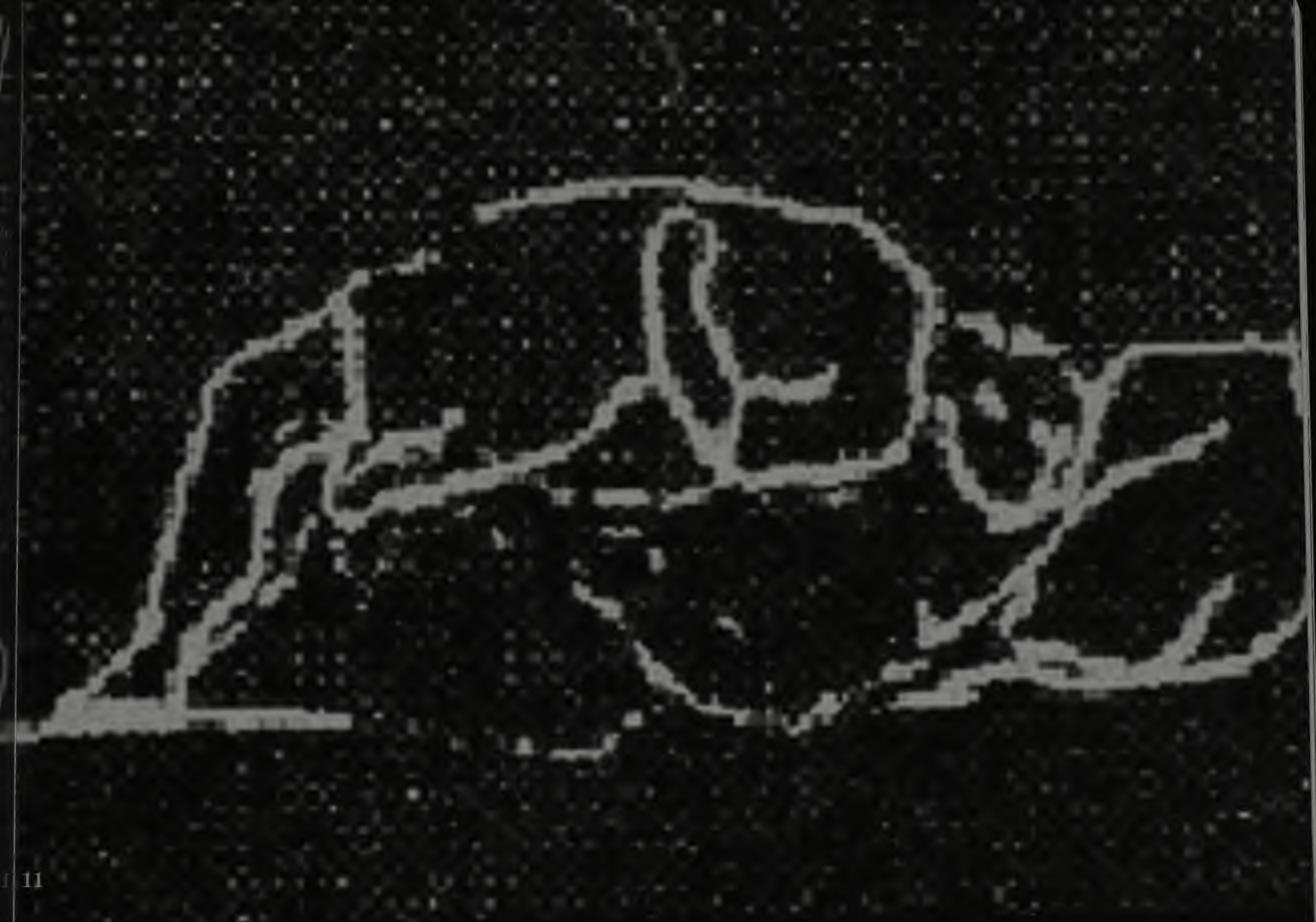




9


10


11


12






14


15



16



17

Amy Sargeant, University of Warwick

Good Things Come to Those Who Wait

Last September, ITV1, the first British terrestrial channel to be funded from advertising revenue, broadcast a drama written by a former advertising copywriter about Phil, a 40-something man working in an advertising agency.[1] The story presented ample opportunities for spoof taglines and television spots for a fictional electronics company, Delkron: "I've seen the future – and it sucks," imagines Phil, preoccupied with his health, pondering a new vacuum cleaner; an electric drill prompts the endline "Big Toys for Big Boys." In the agency there is a division of attitude between temperate Phil and the younger creatives – brash, insensitive and pushy – and a generational difference in the material which they volunteer to their client. Whereas Phil is concerned to provide information to the public and thus displays the innards of the actual Delkron product for its executives to best advantage, the "kids in the office" prefer tangentially to invoke images of natural power, by way of waterfalls and herds of elephants, depicting Delkron's manufactured mechanical objects as a line of minuscule icons under the company logo. This was all great fun and not so very far from the truth.

The drama's mock ads served as a reminder of shifts in British screen advertising over recent decades: to his whippersnapper colleagues in the agency, Phil is a dinosaur. The ease with which the ads could be identified with familiar brands demonstrated how readily advertising can be periodized – and pilloried as in or out of fashion. The viewer was also reminded that for however many campaigns which are clearly remembered, there are many more which are forgotten. Precisely because advertising's imperative is to appeal to a contemporary audience, by means of its hefty apparatus of market analysis, social indexing, focus groups, differential measurement of "presence" and "attention," "recall and effectiveness" etc. etc. etc., to provide up-to-date information and to prompt new and repeat purchases, precisely as a consequence of its insistent novelty, advertising is rapidly consigned to the past.[2] Ads seem to be doomed to be superseded as soon as they appear and advertisers seem condemned to perpetual re-invention, however ingeniously or ironically contrived.

For social historians, nothing seems to date so certainly yet sometimes ineffably as old adverts – nothing seems

quite so indicatively old as an old ad, with "then" often cast prejudicially against "now." The historian of advertising, T.R. Nevett explains how a common misconception has arisen because:

> *Firstly, published collections of advertisements from the nineteenth-century tend to concentrate on their more bizarre products and claims, because they are more likely to prove interesting to the present day reader. Secondly, there is always a tendency to apply the consumerist standards of the twentieth century to the products and promotional methods of the nineteenth, with the result that we reject in outrage things which contemporaries were quite happy to accept. Thirdly, advertising people of today are inclined to blacken the reputation of their predecessors in order to present current conditions in the most favourable light to anyone considering the introduction of tougher legal controls.*[3]

But, following the cautious advice of the modern historian, E.H. Carr, and the medieval historian, Johan Huizinga, we should with all humility accept that "then" was always somebody's "now" and that our "now" will just as surely become somebody else's "then."[4] As if to prove my point, the BAFTA-winning *Life on Mars*, a drama series set in the 1970s and made for BBC1 (a terrestrial channel which prohibits advertising with the notable exception of other BBC output), fondly employs advertising jingles alongside the usual paraphernalia of designers and writers to mark period.[5] On the other hand, social commentators have all too often regarded advertising ahistorically – and have rarely approved of what they have seen.[6] Meanwhile, the industry itself, depending on ones point of view (does it merely transparently reflect current society or shape it, for good or ill) can present the forms and functions of its activities with either alarming cynicism or sublime, refreshing honesty[7] (fig. 1). Consumers, equally cynical, sometimes suspect that advertisers value the esteem of fellow advertisers rather than the public for whom ads are supposedly intended.

What I want to explore here is a number of contradictions inherent in the prevailing use of adverts to designate period and to suggest complementary ways of categorising adverts other than by period. If, as E.H. Carr suggests, "the division of history into periods is not a fact, but a necessary hypothesis or tool of thought, valid in so far as it is illuminating and dependent for its validity on interpretation,"[8] "however indispensable," adds Huizinga, "the division of history into periods is of secondary importance, always vague and imprecise, and always to some extent arbitrary,"[9] such alternative approaches are, in the case of advertising, no more arbitrary and no less useful in placing advertisement films in a broader context of film history. To this end, I shall be focussing on the activities of one familiar company and one particular product: Guinness.

The involvement of companies and brands in film, through sponsorship, advertising and associated support is, of course, as old as cinema. Lever Brothers, a prodigious advertiser already, facilitated the making of *A Visit to the Sunlight Soapworks* (1907), subsidised free admission for customers bringing a soapwrapper to the cinema and promoted the training of film explainers and technical staff.[10] The Institute of Practitioners in Advertising was founded in 1917; the British Screen Advertisers' Association was formed in 1924. Unilever, the Anglo-Dutch conglomerate, which succeeded Lever Brothers, was one of the first and most eager companies to exploit commercial television in Britain when it arrived in the 1950s.[11] Volkswagen now supports independent cinemas, with Orange sponsoring the BAFTAs and Orange Wednesdays. Guinness is a useful example, because of the longevity of the company (now subsumed by the drinks giant Diageo), because the material produced crosses a range of comparable media and because this material has had to accommodate shifting attitudes towards alcohol: where Guinness was once claimed to be "Good for You" and was promoted as a nourishing drink, made from pure ingredients, recommendable to nursing mothers, later ads proclaimed "Thank Goodness for Guinness!;" current poster ads, following the precedent of tobacco advertising and packaging, carry a notice for the website, drinkaware.co.uk. Furthermore, the reputation of agencies contracted to Guinness for pro-

ducing sensationally "good" ads (they receive awards at the Cannes Lions and elsewhere) means that expectations are high.[12] Their campaigns are often announced and reported in the press – for instance, in the media section of the *Guardian* newspaper – and are deployed to advertise advertising[13] (fig. 3). Sometimes, it should be noted, ads become popular and even receive prizes without their generating any immediate increase in sales.[14] But "good" ads secure long-term prestige and reputation for a brand and serve to maintain audience loyalty.

Broadly speaking, Guinness advertising has exploited imagery and concepts intrinsic and extrinsic to the product. In Roland Barthes' terms, it has been consistently both denotive and connotative.[15] Guinness advertising has been opportune – this is to say, it has been expediently contemporary, exploiting concurrent trends and events. The most obviously datable ads are those which refer to external circumstances or co-opt personnel from other fields. In 1976, the comedy duo Peter Cook and Dudley Moore appeared in a series of ads for take-home Guinness which cast them in roles established in the BBC television sketch show, *Not Only… But Also…* (1965-1970), while in 1991 the alcohol-free Guinness brand Kaliber was endorsed by the stand-up comedian Billy Connolly in Simon Delaney's "Tongue Twister" for FCO Ltd.:

> *I'm not a pheasant plucker I'm a pheasant plucker's son and I'm only plucking pheasants till the pheasant plucker comes…*
> *And I've been drinking.*

Guinness also produced a 1958 spoof series, *The March of Progress*, featuring a television-style presenter interviewing eccentric inventors.

In the 1980s, Derek Jarman complained of the invasion of British Cinema of figures from advertising – although, in fact, there was nothing new in this move and it continues – notably with Jonathan Glazer.[16] In other words, the periodization of certain directors' careers should not be portrayed merely as a simple progression from an apprenticeship (albeit possibly formative) from advertising to features: after *Sexy Beast* (2001) and *Birth* (2004) Jonathan Glazer has made widely acclaimed ads for Wrangler (2002), Stella Artois (1998 and 2005) and Sony Bravia (2006), while Aardman Animation, having previously made ads for Power Electric, Lurpak, Cuprinol and PG tips (amongst many others), made the feature-length Wallace and Gromit movies *Chicken Run* (2000) and *The Curse of the Were-Rabbit* (2005) with Dreamworks then produced the chubby white wind-up figures now appearing in the Orange "Togetherness" television and Internet series.[17] After *Chariots of Fire* (1981) Hugh Hudson returned to advertising, directing material for British Airways, Guinness and the Labour Party. Having previously made well-known, whimsically nostalgic ads for Hovis, Ridley Scott, after *Blade Runner* (1982), returned from America to British advertising, directing modishly futuristic material for Apple Computers (1983) and for Guinness.[18] Rutger Hauer, *Blade Runner*'s replicant, appeared in a popular, long-running campaign which used gnomic copy to suggest the previously established wordplay, Genius/Guinness. Brands and companies routinely produce seasonal ads (for example, for Christmas), topical ads (for sporting fixtures – witness last year's football world cup) and to commemorate historical events: for instance, in 1966 Guinness produced a poster ad in imitation of the Bayeux Tapestry to mark the 900th anniversary of the Norman invasion of England and in 1951, for the Festival of Britain, commissioned a clock for a funfair at Battersea, on the bank of the Thames.[19] Images of this fantastic, elaborate construction circulated not only in numerous photographs and films made by amateur visitors to the Festival, but also in a cinema ad produced by Guinness. This public circulation of images was matched in the 1990s when a Guinness fish on a bicycle was appropriated as a screen saver.[20]

Ads have necessarily responded to changes in the purchase and consumption of the drink, although these now tend to co-exist rather than to replace one another. Thus Guinness has been shown to be served draught (and is still labelled as such) convivially in pubs, in bottles, kept warm or cold, and in cans bought at and carried from supermarkets to be enjoyed indoors or outdoors. Supermarket loyalty and promotion grew in importance with the introduction of what advertising man David Ogilvy called "parasitic" private brands, carrying retailers' own labels (named brands cost more): "Don't Forget the Guinness!"[21] Print and screen ads have sought to promote the drink as a refreshment, by itself, and as the ideal accompaniment to food (and not just as the conventional partner to oysters). The same visual material has been seasonally released advocating warm or cold beer. Alternatively, specific campaigns have been launched for summer, when sales are liable to fall: "Try it cold when it's hot. Ooh – it's nice iced" (fig. 2). In Geoffroy de Crecy's 2001 "Toucan," an animation preceding *Belleville Rendezvous* (S. Chomet, 2003), an exhausted cyclist hallucinates Guinness – in various guises. Eventually, in a bar he is poured a pint and a stuffed toucan metamorphoses into a penguin: "Guinness Extra Cold."

Although Guinness has often been supposed to be a man's drink (hence the company's sponsorship of rugby – a man's man's winter sport) and a Guinness spokesman recently announced the company's current disinterest in marketing to women ("we don't make it in red"), this has not always been the case.[22] Guinness was originally shown served in straight-sided tumblers, then in dimpled standard or smoothly curved and branded tankards, then (with the advent of Seventies sophistication) in stemmed balloon-shaped glasses, lightly held by immaculately manicured female fingers. For women, the drink was then proposed as a luxurious recreational private pleasure rather than as an effective cure for anaemia.

Visually, the most significant, identifiable and endurable thing about Guinness is its colour: "It takes the black part and the white part to make a Guinness a Guinnness." To reinforce the image, a succession of ads have strategically deployed a number of associated props and settings and extras – newspapers and caption cards ("Not Everything in Black and White Makes Sense," advised Ogilvy and Mather's long-running poster and television ads) (fig. 5), dogs, drafts and darts (both traditional, convivial pub games), classical orchestras and cricket whites (a summer game played, in the ads at least, exclusively by chaps). Also, of course, print ads and films have been photographed in sepia and white (possibly intimating the longevity of the company, the patina of age and the ruggedness of the drink) or in smart and sharp black and white. These frequently graphically suggest a creamy head above a deep, dark body, as with blonde Rutger Hauer as "the man in black." Intercut bird's and worm's eye views of a rugby field were used in the 1999 television sponsorship credits directed by Stuart Hilton and Ian Cross for AMV BBDO with the familiar strapline "Good Things Come to Those Who Wait" as the pock-marked ball hits its target and fills the frame. Socks, gumshields, headbands and bandages were used – along with a characteristic stencilled font – for the 2003 coupling "Guinness + rugby: the perfect match" (fig. 4). The copy for Glazer's 1999 award-winning "Surfer" refers to Ahab and, tacitly, to the great white whale of Hermann Melville's 1851 *Moby Dick*. It also recycled an image from a 1980 poster. According to the agency pitch, the palpably long close-up and the stallions on the wave "symbolise the extreme emotion of a man who is living his life's dream. We see the majesty and drama of the event as he rides the wave amidst pounding hooves and explosive white water."[23] A pulsating backing track falls silent at the end as the man is greeted on the beach by a bunch of friends. Delivery of the anticipated subtitle and Guinness packshot is duly and appropriately withheld.[24]

"Good Things Come to Those Who Wait" continues the age-old association of Guinness with goodness and reassures the viewer that one of the things that makes Guinness Guinness (i.e. by which it is denoted and distinguished from other drinks available) is the length of time it takes to serve. "We have all the time in the world…" ran the soundtrack to the Tower of Babel swirling sepia and white "Pure Genius" spot in 1995. Additionally, the "waiting" connotes the drink as a reward for an ordinary day's work done (as in older ads) or

for some extraordinary feat accomplished. Variations on this theme are seemingly endless. Frank Budgen's lush and sweaty 1999 "Bet on Black" for AMV BBDO showed cute Cuban snails racing (after an attenuated start) with the champion at last receiving his hard-won prize. Glazer's contribution, "Swimblack," to the same campaign, showed a comparable sporting event in a picturesque Italian village. Under cloudless blue skies, it opened with one of two brothers adjusting the timing on his watch:

My brother's a hero
A champion
He went to the games
He came fourth
But to the village he was first
Everybody loves him
He's the reason I own a bar
Every year we have a mad race
When he reaches the buoy, I start the clock
Marco against the pint
They expect
"But I'm getting older," he says
"Don't worry," I say
"You'll never lose."

It takes 119.5 seconds to pour the perfect pint.

Last year's Guinness "noitulove" spot, created by Matt Damon and Ian Heartfield at AMV, opened conventionally enough with three mates walking up to a pub bar together to order drinks (thus far, this could have been an ad from the 1970s). To the soundtrack *The Rhythm of Life* the men then morphed back through various stages of evolution, ending with pond life, thirstily gulping, eyes boggling as it tries to pull out its tongue resistantly attached to a rock (fig. 6). Again, the ad seems to have developed an idea suggested by a previous poster campaign and the gulp was not new. Carl Scott's 1998 "Trailer" for AMV, which fronted features on video rental release, capitalised on people's impatience to watch the film: "What appears to be a series of unrelated flashing letters slowly moving across the screen to a cheesy piece of music, turns out to be a message that can only be read when the tape is fast forwarded."[25] The length of the sequence and the music combine to urge the viewer to forward the tape. This is an early example of gestural interactivity, subsequently a buzz-word of advertisers promoting themselves through "advergames" and so forth.[26]

Guinness was originally brewed in Dublin; much of the Guinness drunk in Britain is now produced in London. Guinness and the subsidiary brand, Harp lager, have both traded on their derivation (Harp using the cast of River Dance and Guinness, in 1993, using the Irish actor Joe McKinney dancing frenziedly around a pint of beer while waiting for it to settle). Guinness ads' persistent invocation of the drink's Irish roots was lampooned in a 1996 ad for "Holsten O'Pils – the true taste of Ireland," which ran the gamut of familiar references (thoroughbred horses running in slow-motion, lush green pastures, leprechauns, folk music), ending with the super "Blarney? Get Real" written in the distinctive Holsten black letter font on its yellow background. But much Guinness advertising has stressed its nationwide and international appeal. For different independent television regions in the 1960s, shared visual material was variously dubbed with distinct accents. In 2006, the Guinness

toucan appeared on posters as Nelson (in the rural shires), with a reptilian tail in front of a Lizard Lounge and sprouting wings in front of a town pub, The Angel: "Enjoy Dublin brewed Guinness Everywhere," ran the legend, adapting the earlier "To the man who drinks a Guinness every pub's his local," stressing the drink's invariance and dependability.

Early Guinness screen ads were, effectively, animated versions of established poster campaigns. The original iconic image of a man carrying a girder on his shoulder – "Guinness for Strength" – appears on a hoarding which a train crashes through in the Ealing comedy *The Titfield Thunderbolt* (C. Crichton, 1952), appeared in late 1950s television ads and was parodied in the 1970s by Heineken. Of the famous menagerie of animals drawn by John Gilroy in the 1930s, the toucan proved the most loved and the most memorable. A poster drawn for the coronation of Elizabeth II in 1954 required no mention of the designated product – animals served as a convenient substitute. Toucans have, since then, recurred live, stuffed, automated and animated by computer or stop motion. Such is the public awareness of the toucan as an emblem that it can even be borrowed successfully in packaging to promote entirely different products.[27] In 1979, J.W. Thompson depicted an orange beak cracking through an eggshell to publicly announce the toucan's return; in 1981 he appeared in the television listings magazine the *TV Times* to coincide with the small screen premiere of *Jaws* (S. Spielberg, 1975).
Increasingly, advertisers speak of "integrated communications planning," covering awareness (cinema and television advertising and sponsorship), engagement (for instance, radio premieres and film introductions and publishing) and involvement (including awards and outdoor events). In all these areas, Stella Artois has followed the historic example of Lever Brothers and the example of its contemporary competitors and has excelled.[28] The Guinness name continues to be known through publication (Books of Records) and its slogans appear emblazoned on promotional merchandise (including clothing).
In the case of Guinness, there has been a perennial reworking of a cumulative depository or repertoire of material across these areas, on which various agencies have drawn. Their visual and verbal devices include puns, parody, metonymy, subversion and alliteration, relying on audience recognition and memory for their very novelty to be appreciated. Ads obey their own internal logic while also responding to external circumstances. Periodization, as Carr and Huizinga conceive it, is not the only useful tool of analysis which can be applied to them but nor is it entirely indispensable. "The only deliverance from the dilemma of an exact division by periods lies in the considered abandonment of every requirement of exactitude," determines Huizinga.

> *The terms should be used, in moderation and modesty, as historical custom provides them. One should use them lightly, and not build structures on them that they cannot support. Care should be taken not to squeeze them dry, or tread them underfoot.*[29]

Progress, as Huizinga reminds us, historically a somewhat upstart notion, seems something of a fallacy in either the production or reception of advertising.[30] In other words, any amount of waiting does not necessarily bring forth good things. Rather than being isolated by period, a thin layer of "now" being scattered over a densely compacted, impervious substratum of "then," the morphology of advertising may more usefully be regarded cyclically – or, indeed, re-cyclically.

Illustrations

1. *Campaign* (12 May 2006), pp. 28-29.
2. Guinness poster campaign (Summer 2001).
3. *The Observer* (28 January 2007), p. 36.
4. *The Observer Sport Monthly* (October 2003), back cover.
5. Free postcard distributed for 1996 Ogilvy and Mather Guinness campaign.
6. Still from "noitulove" television and cinema spot for Guinness (AMV BBDO).

Notes

With thanks to Jez Stewart, British Film Institute; Maeve O'Sullivan, D&AD; Kate Tweed, Abbott Mead Vickers BBDO; Sony TV and Audio, Friargate, Derby; Kate Myers, Forward Films and Liz Drew, Birkbeck College.
Research for this paper was funded by the Kraszna-Krausz Foundation.

[1] *Losing It*, ITV 13 September 2006; a man in the bed in hospital next to Phil, on being informed that he works in advertising, asks Phil if he did "the one with the horses" – i.e. Glazer's "Surfer" spot.
[2] For "presence" and "attention" see B. Henry (ed.), *British Television Advertising: The First 30 Years* (London: Century Banham, 1986), p. 86, and for a modified model, A. Green, "What Is the Impact of the TV Programme Environment on Receptivity to Advertising?," *Admap* (March 2006), p. 10. For a recent (slightly flippant) socio-economic classification of market trends, see "The New Middle Class," *Campaign* (30 June 2006), pp. 26-27 and also G. Wicken, "Global SEL: Classifying the World," *Admap* (January 2006), p. 35.
[3] T.R. Nevett, *Advertising in Britain: A History* (London: Heinemann, 1982), p. 137.
[4] E.H. Carr, *What is History?* (Harmondsworth: Penguin, 1964 [1961]), p. 43; J. Huizinga, "The Task of Cultural History," in *Men and Ideas*, translated by J.S. Holmes, H. van Marle (London: Eyre and Spottiswoode, 1960), p. 26.
[5] For instance: "...mild green Fairy Liquid," "Double Diamond Works Wonders" and the Morecombe and Wise comedy duo theme tune, "Bring Me Sunshine." In the 1970s, it was assumed that women, concerned for the softness of their hands as a consequence of repeated contact with detergent, did most of the washing-up. By the 1990s, actor Robbie Coltrane was used to front Fairy ads as a grudging washer-upper; now male celebrity chefs are shown loading Fairy active burst tablets into a dishwasher.
[6] I am thinking especially of J. Berger's "photo-essays" in *Ways of Seeing* (London: BBC/Penguin, 1972) and J. Williamson, *Decoding Advertisements: Ideology and Meaning in Advertisements* (London: Marion Boyars, 1983 [1978]). For a less tendentious, more sympathetic, discussion, see K. Myers, *Understains: The Sense and Seduction of Advertising* (London: Comedia, 1986).
[7] For an outline of two opposing "myths" of advertising see J. Tunstall, "The Advertisng Man," *The Listener* (12 March 1964), pp. 421-423.
[8] E.H. Carr, *op. cit.*, pp. 54-55.
[9] J. Huizinga, "The Task of Cultural History," cit. p. 67.

[10] A. Sargeant, *British Cinema: A Critical History* (London: British Film Institute, 2005), p. 1 and p. 7.

[11] B. Henry (ed.), *op. cit.*, p. 76, p. 100 and p. 114. R. Barthes' 1954-1956 essays include a discussion of contemporary screen advertising of the Unilever brands Persil and Omo: see "Soap-powders and Detergents," in *Mythologies*, translated by A. Lavers (London: Vintage, 1993), pp. 36-38.

[12] For instance, "Bet on Black" won a 2000 D&AD award for its outstanding use of music; "Surfer" won Gold and Silver D&AD awards in 2000 for the most outstanding TV commercial longer than 60 seconds and a Silver award for the most outstanding individual cinema commercial; "Toucan" won a D&AD award in 2001 for CGI animation and "noitulove" won the Grand Prix at the Cannes Lions in 2006. Imitation in advertising may be the highest form of flattery: BBH's 2007 Flora ad (reinforcing Flora's sponsorship of the London marathon) looks very like the opening sequence of Glazer's *Birth*.

[13] In 2007, a DVD about the making of Glazer's Sony Bravia spot, which exploded 70,000 litres of paint over a Glasgow housing block, was being used in Sony showrooms to promote "Colour Like No Other."

[14] Jonathan Price, in *The Best Thing on TV* (Harmondsworth: Penguin, 1978), p. 5, observes generally that: "The job of the television commercial is to turn viewers into consumers, but it seems that when the television commercial is at its best, certain people in the audience become consumers not of the products advertised but of the advertisements themselves." Mark Pendergrast, in *For God, Country and Coca-Cola* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1993), p. 370, notes that "kids loved" the 1980s Max Headroom campaign for New Coke, "but they failed to translate their affection to vending machines or misunderstood which Coke he was touting," while Jim Davies, in *The Book of Guinness Advertising* (London: Guinness Publishing, 1998), p. 140, says that the popularity of J.W. Thompson's charismatic 1970s toucans "was detracting from the beer itself." See also W. Taplin, *The Origin of Television Advertising in the United Kingdom* (London: Pitman and Sons Ltd., 1961), p. 51. The effect of advertising, "good" or otherwise, on the consumption of tobacco, in spite of increased constraints and warnings, remains a moot point: see C. Robinson introduction to H. High, *Does Advertising Increase Smoking?* (London: Institute of Economic Affairs, 1999), p. 9. The argument that children deserve special consideration and protection from the advertisement of unhealthy products has now been extended to confectionery and fast foods.

[15] R. Barthes, *L'Aventure sémiologique* (Paris: Editions de Seuil, 1985), p. 78.

[16] D. Jarman, *The Last of England* (London: Constable, 1987), p. 102 rails against "Ad-men false-imaging politics,/Ad-men false-imaging art;" "Ad-men false-imaging/The new British Cinema,/Roll on, Chariots of Fire,/Blake's Albion?," and continues, p. 110: "The *agency* had bought the government for the people, or was it the other way round?... YOU WERE THE CINEMA." Jarman was thinking of Puttnam, Scott and Hudson. But the too-numerous-to-mention previous contributions of British documentary and feature film directors to British screen advertising include Asquith (for Marmite and Unilever's Stork margarine), Ealing's MacKendrick (for Horlicks), Rotha (for Imperial Airways) and Anderson (not least via sponsorship from Ford). Even Leigh and Loach have "kissed the hand of Mammon."

[17] Aardman's extensive work in advertising shares the humour and conscious referencing of other films characteristic of its features: for instance, the 1989 campaign for Elisabeth Shaw Chewits spoofed 1940s public information films, ending with the tagline "Chewits. Chew for Victory."

[18] See J. Davies, *op. cit.*, p. 196 (R. Scott, 1991) and p. 189 and p. 197 (H. Hudson, 1993).

[19] For Lewitt-Him's clock at the Battersea Pleasure Gardens, see M. Banham, B. Hillier (eds.), *A Tonic*

to the Nation: The Festival of Britain 1951 (London: Thames & Hudson, 1976), pp. 132-133. Saatchi and Saatchi CEO Worldwide K. Roberts, in *Lovemarks* (New York: powerHouse Books, 2004), p. 70, comments: "Fueled by the renaissance of Irish culture since the 1980s, the Guinness brand has wasted no time in staking its claim to the Irish past, present, and future everywhere." For St. Patrick's Day 2007, Guinness joined forces with Marmite to produce a limited edition spread: see "Madness or Genius," *Observer Sport* (25 February 2007), p. 5.

[20] J. Davies, *op. cit.*, p. 233.

[21] D. Ogilvy, *Confessions of an Advertising Man* (London: Longmans, 1964), p. 150; see also R. Bowlby, *Carried Away* (London: Faber and Faber, 2000), p. 251 and K. Roberts, *op. cit.*, p. 129.

[22] BBC Radio 4 *Today* (30 January 2007); for the long-established appeal of red packaging to women, see V. Packard, *The Hidden Persuaders* (New York: David McKay Company Inc., 1957), p. 109.

[23] See J. Davies, *op. cit.*, p. 213 and 2000 *D&AD Annual* (London: D&AD, 2000), p. 456. Surfing also appeared in a 1960s series linking images to word associations: "smooth… strong… surprising… steady…. There's a whole world in a Guinness."

[24] L. Jaume, announcing the Film4 Director's Cut Awards, claimed that Glazer's "Surfer" was "Unforgettable in its opening shot, soundtrack, voiceover and special effects. The ad that long time slots were invented for." See "Old masters of the long commercial," *Campaign* (23 February 2007), p. 39. T. Douglas, "A Bigger Screen," *Admap Adstats* (January 2006), p. 8, explains that: "Cinema is a particularly special medium in that it accurately targets a young, upscale market that is otherwise notoriously hard for advertisers to reach… It does so in large-scale, high quality conditions… with car manufacturers, telecoms and alcoholic beverages the three largest categories."

[25] 1999 *D&AD Annual* (London: D&AD, 1999), p. 502.

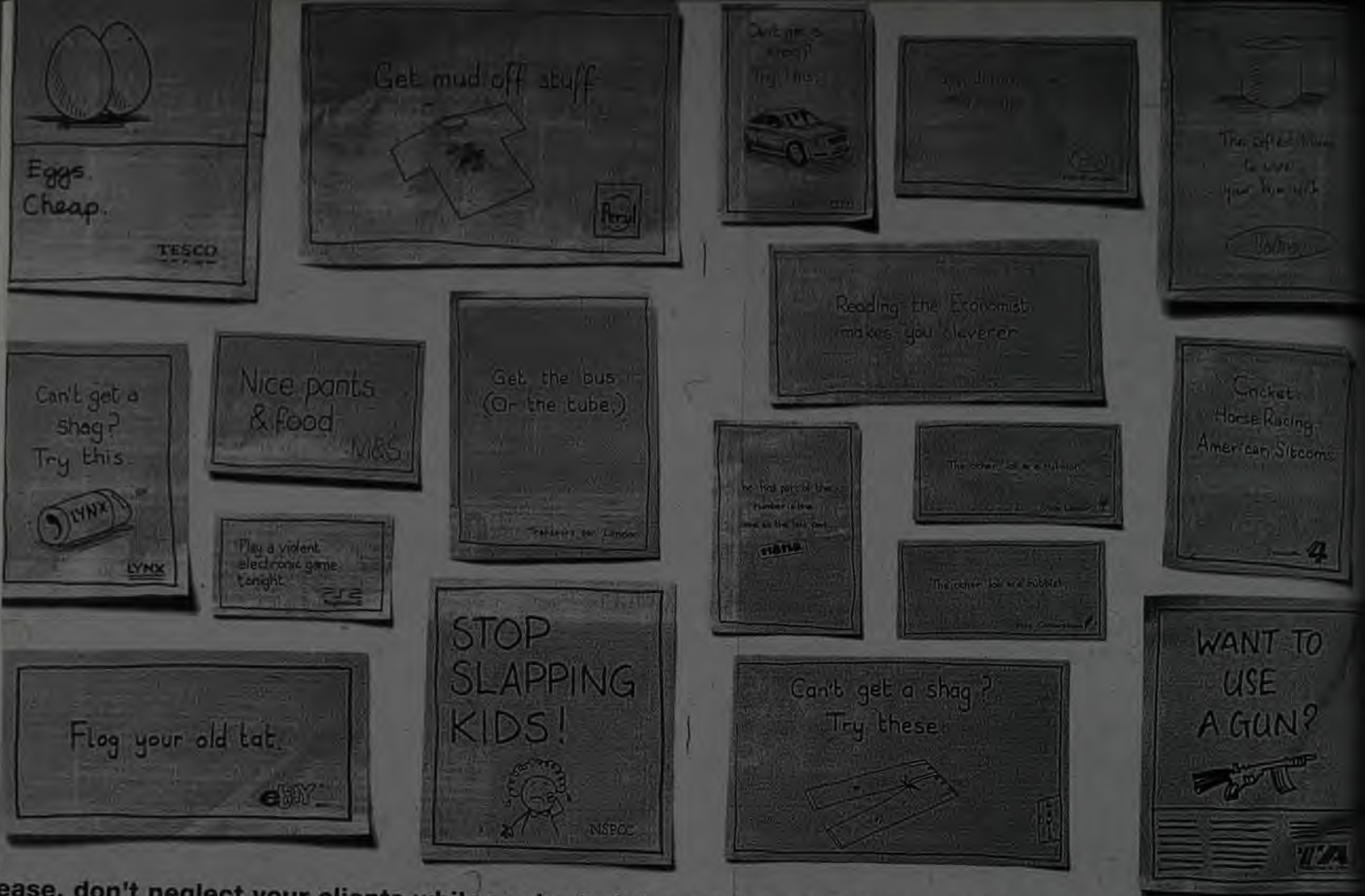
[26] See R. White, R. Leach, "Developments in interactive advertising," *Admap* (March 2005), pp. 17-20.

[27] W. Olins, *The Corporate Personality: An Inquiry into the Nature of Corporate Identity* (London: Design Council, 1978), p. 108 re the use by Winsor and Newton of Gilroy's Guinness toucan on orange poster paint packaging. See also B. Hillier, *Posters* (London: Spring Books, 1969), p. 258.

[28] J. Kelsey, "Cross-media Deals: Are They the Future?," *Admap* (April 2005), pp. 66-67.

[29] J. Huizinga, "The Task of Cultural History," cit., p. 74.

[30] *Ibid.*, p. 70.



ease, don't neglect your clients while you're training for the advertising world cup.

Sunday June 4th, the advertising world cup will be taking place, hosted by Leagas Delaney and in aid of the United Nations World Food Programme. Sixteen 5-a-side teams will be demonstrating their skills ...elebration of the beautiful game. If you'd like to find out how to enter a team, go to www.advertisingworldcup.com. Then get in training. Just make sure you don't take your eye off the ball when it comes to your



MAIDEN



A winning combination.

THE NEWSPAPER MARKETING AGENCY

CASE STUDY 12

Guinness plus newspaper advertising has proved to be a winning combination, delivering a *4% sales increase.* Combined with TV, newspapers delivered *more than double the increase in brand consideration of TV alone.*

FOR FURTHER PROOF OF NEWSPAPER ADVERTISING EFFECTIVENESS GET THE FULL REPORT FROM THE NMA.

GUINNESS.+ RUGB
THE PERFECT MATC

"THE **PUBLIC SCHOOL** SYSTEM HAS **MADE** THIS **COUNTRY** WHAT IT IS **TODAY**"

LORD STUDHOLME



NOT EVERYTHING IN BLACK AND WHITE MAKES SENSE

5



6 **'noitulove'**

Karl Hansson, University of Skövde

Haptic Connections. Periodization and the Senses of Cinema

I would like to start this paper by recalling the Udine Conference of 2004, entitled *The Five Senses of Cinema*. I will not try to recapture or summarize it, but I think it might be useful to look at the 2004 conference as symptom of a certain cultural tendency that has some relevance for the question of periodization. I believe that the focus of that conference was symptomatic for a renewed interest in the senses in relation to moving images, an interest brought around to a large extent due to the proliferation of new digital media. So, it might be useful to connect these two conferences and more generally this paper will discuss the relationship between periodization, cinema history and the senses. The coming of cinema as well as the coming of digital media some hundred years later seem to be accompanied by an intensification and rearticulation of the role of the senses in cinematic and cultural experience. Why is this so and what may a closer look at the senses in cinema history have to tell us about the period-building strategies of cinema and media history? Why is there a focus on sensorial experience in late 19th century as well as in late 20th century? How dependent are the categories of modernity and post-modernity on an implicit (or sometimes explicit) periodization of the senses? May hapticality be understood as a marker of transitional periods in relation to media change?

This paper will set out to investigate these questions in relation to recent film and media theory and in so doing contribute to both the debate concerning "modernity/post-modernity" and the problematic of a temporal philosophy of the cinema in relation to the senses. A more nuanced understanding of how period-building relates to the senses of cinema might be used to reinforce or confirm already established categories and histories, but it may also be used to destabilize existing periodizations and showing possibly ignored connections.

I do not claim any exhaustivity in this matter, but to start I have done a minor survey of different universities, research centres and individual scholars in different parts of the world and there seems to be an increasing number interested in the senses the last 10-15 years and I have often found a combination of mediality and sensoriality connected in various ways, not seldom as a part of arguments distinguishing different media periods. Just to mention a few of the more elaborate projects, you have the intersenses issues of *Leonardo* journal from 2001,

the book series from Berg publishers on the five senses from the last three years, a lot of publications from The MIT Press by Mark B.N. Hansen, Bernadette Wegenstein and others, also from the last five years, and there has been several major conferences on the topic, all stressing various connections between intermediality and intersensoriality.[1] One question this paper would entail for further elaboration is of course a more thorough survey and study of these projects and how they connect and interrelate.

So far, I think it is fair to say that one question stands out in these debates and it is the question of media technology, both as an instigator and as a certain area of interest. For now, in this paper, I would simply like to point out this tendency as something worth investigation in relation to periodization, and look a bit more closely at the role played by one the senses. If you are familiar with the 2004 Udine Conference you probably remember that one sense got a little more attention than the others; I am of course talking about the sense of touch and the idea of the haptic. And this I would add is not anything specific for the Udine Conference, but on the contrary is the case in many discussions on sensoriality and moving images.

There are I think a number of *haptic connections* that could be made between the two last turn of centuries, between the periodizations of modernity and postmodernity, between the analogue and the digital. At the turn of the century 1800/1900 we have of course a lot of well know discussions regarding the new sensorial landscape of electricity, visual advertising, moving images and new architectural spectacles. I terms of theoretical discussions we have for example Riegl and Bergson at the time, somewhat later Benjamin of course and now contemporary scholars as Jonathan Crary or Mary Anne Doane and many others dealing in retrospect with this period. If we turn quickly to the turn of the century 1900/2000 we have for example the work done by Mark B.N. Hansen, Laura U. Marks, Bernadette Wegenstein, and artists such as Bill Viola, just to mention one with an explicit interest in bodily experience of visual material. Here we have a lot of possible connections between characterizations of modernity and post-modernity. Questions of new speed in transportation and communication as well as cultural expressions are to some extent captured and analysed with new visual technologies during the late 19th and the beginning of the 20th century, and there are similar tendencies in our contemporary visual culture, for example in commercial films; at the same time being a temporally restricted and often "quick" cultural form it often uses image manipulation and slow motion. One reason might be the ideas of a possibly faster bodily communication by slowing down the visual flow.

This might also be part of a tendency where media specificity loses in relevance and the bodily experience of the viewer takes on a more prominent role in the experience, at least as far as the theoretical framework is concerned. And this is the main reason for Mark Hansen when he tries to redefine the concept of the digital image. He summarizes the displacement like this: "Simply put, as media lose their material specificity, the body takes on a more prominent function as a selective processor of information."[2]

There is with some certainty an increase in the academic interest in the senses and the body in medial expression and experiences. One is tempted to say that periods of media displacements and change tend to reconnect to a larger extent to the bodily and the sensorial just because one can find some solid ground or common denominator to stand on. A kind of continuity that might actually become stronger the more integrated, dissolved or unspecific media become. Many scholars point out that the time around the turn of the century 1800/1900 was an especially intense period of media change and then as now there was also a specific interest in the embodiment of media. Well know examples are the many chronophotographic studies of bodies in movements, or Alois Riegl's discussions on the haptic, or perhaps most obvious in the philosophical work of Henri Bergson. Elsewhere I have shown how this kind of Bergsonism was important for the work of Jean Epstein and how it gains a new relevance in the work of Bill Viola,[3] and later, more importantly for this context, Mark B.N. Hansen's claims a "Bergsonist vocation" as a crucial standpoint for many artists working with digital media today.

To understand the implications of the haptic in art historical terms a useful starting point is art historian Alois Riegl and his distinction between the haptic and the optic. He made this distinction some different works from late 19th century and the beginning of the 20th century.[4] The concepts were inspired by an influential essay by artist Adolf von Hildebrand, where he described different views as "near" and "distant." Riegl builds on this and describes the near or haptic as analogous with the sense of touch, where you have to do a mental syntethisation of a series of discontinuous sensory impressions.[5] The distant or optic is on the other side precisely distant and offers an overview of objects in a space. This is of course a rough outline, but what is important here is that the haptic for Riegl is still a mode of vision and do not involve any direct bodily contact (in our normal use of the term).

Riegl therefore establishes a distinction between the tactile and the haptic, where the tactile is bound up with the fingers and physical touch, but where the haptic is a way of seeing. And haptic space is not necessarily one that invites you to physically touch it, but a mode of vision that involves the sense of touch.[6]

A closer, but brief look at three more recent examples will show how the concepts of hapticality and tactility might be used to distinguish different periods or tendency in moving image culture.

First example: Laura U. Marks. In her book *Touch* she has gone through a large amount of video art and experimental film from the last two decades and one conclusion she arrives at is that more and more artist are starting to explore the haptic properties of the video medium. She writes that: "Many of these works seem to express a longing for a multisensory experience that pushes beyond the audiovisual properties of the medium."[7]

Marks uses the haptic to designate a mode of vision that "moves on the surface plane of the screen for some time before the viewer realizes what it is she is beholding."[8] She argues that "video haptics" only gradually, if ever, seeks figuration, something you in other terms could describe as a space between abstraction and photographic representation or indexicality. An important source or starting point for many haptic video works is the electronic malleability of the medium, possible when it becomes easier to manipulate moving images.

Second example: Mark B.N. Hansen has a different take on the question and he picks up the concept of haptic space in an analysis of media artists like Jeffrey Shaw. In the book *New Philosophy for New Media* he writes for example about the installations of Bill Viola from *The Passions* series from 2000 and 2001 and sees a possibility in digital technologies (which Viola used for these pieces) because the extreme slow motion and high resolution make the viewer feels things he/she cannot actually see. Hansen argues that Viola "charges" the pictures with impressions that normal perception cannot register, but which we can still feel in our bodies. And therefore they activate a kind of haptic space. Hansen sums it up like this: "Viola's aesthetic experimentation with new media intensifies the now by literally overloading it with stimuli (units of information) that are properly imperceptible (i.e. imperceptible to natural perception)."[9] Hansen writes on Violas *Passions* series[10] and what distinguishes these works is the use of extreme slow motion, where the movement is barely perceptible. Their form, as you can see, also places them in a border zone between stillness and movement, between painting and video. Most of these works show human bodies and faces and Hansen builds his argument partly on psychology and different theories on how we perceive human faces. He argues that "the affective shifts on the faces of the represented figures trigger richly nuanced resonances in the body of the viewer."[11]

This use of term differs from Marks and the most important difference is that Marks connects the haptic with the visual materiality that you actually can see in the images, whereas Hansen sees it as a visual component but non distinguishable with normal perception. But both are example where the sense of touch is used to describe and characterize a certain period in moving image history.

These two focus rightly on the haptic and not the tactile, but my third example picks up the term tactile as a way to characterize a "post-modern" visual culture. But to my mind it is useful to keep an analytical distinction between the tactile and the haptic. And it is important to separate representations of tactility (say for example

close-ups of hands touching) and the kind of image manipulation that is the source of haptic visuality. A distinction that would be useful to nuance the picture Constance Classen gives of tactility in our visual culture. *In The Book of Touch* she writes:

> *[We] live in a society of the image, a markedly visual culture, while there may be many representations of touch there is often nothing actually there to feel. The attractions of advertising, television, or the Internet, are designed to be consumed by the eyes and the ears. The endless appeal to the sense of touch one finds in contemporary visual imagery, unaccompanied as it is by actual tactile gratification, may have helped make touch the hungriest sense of postmodernity.*[12]

Classen's observation does seem adequate in relation to representations of touch and touching, but it does at the same time leave out aspects of a haptic visuality. In precisely this type of imagery that Classen mentions (advertising, music video etc.) there is very often what I have distinguished as a haptic visuality. Not representations of touch or any direct tactile connection, but a type of visuality that engages the sense of touch through different kinds of image manipulation. But this is nevertheless another example of how the sense of touch is used for periodization of visual material.

When Thomas Mitchell argues that "there are no visual media," as he did two years ago in the *Journal of Visual Culture*, interestingly his main line of argumentation is based on a reading of the other senses as involved in making up the now so popular categorization of visual media. His argument is based mainly on the idea of all media being multisensory or mixed media. He also stresses the sense of touch as a point in case and points out the sensory ratios as an important area of research. He summarizes like this: "If all media are mixed media, they are not all mixed in the same way, with the same proportions of elements." He writes further that: "It is a question of specific sensory ratios that are embedded in practice, experience, tradition and technical inventions."[13] And despite its name visual culture is perhaps the last field of study to take the visual for granted.

There are undoubtedly different relationships between periodization and the senses of cinema that I believe is worth further attention. The senses are often associated with hierarchization, but in this also lay elements for periodization. For example many of the discussion regarding media specificity also include a hierarchization and refinement of different sensory modes or faculties.

So could we say why the senses are something that keep coming up in relation to media change and what, more specifically, is their relationship to periodization?

I think one reason is that the senses quite easily can provide historical connections and therefore legitimacy, but perhaps more importantly for many humanistic scholars the senses can provide a link between the text and the context, and for example the idea of modernity in cinema studies has been so strong precisely because it provides a mean to study aesthetics and formal qualities in combination with the social, historical context, and of course the developing representational technologies.

To sum up, this paper has been mostly about pointing out an area of interest, of putting questions. There is no simple answer on what the relationship between periodization and the senses of cinema look like, and I have completely left out the more obvious periods based on sensory categories such as sound or colour, or even interactivity. Another area to investigate would be the rhetoric involving the senses in other cultural contexts, such as commercials, to name one arena that seem to be of special interest. For now I would like to conclude but providing two working hypothesis: the first simply that both the modernity and post-modernity areas of interest are marked by a heightened interest in the role of the senses; the second is that a focus on the senses could be a marker for specifically intense and rapid changes in media technologies. These two are of course interconnected and has the advantage of explaining the interest shown around the two last changes of centuries, but the disadvantage of still being perhaps too general and summary. The separation of the senses is a convention-

al and historical construction, and perhaps this separation in itself is what makes it relevant for media periodization, for as Ziegfried Zielinski recently put it: "Media are spaces of action for constructed attempts to connect what is separated."[14]

Notes

[1] See for example the site of The Concordia Sensoria Research Team (CONSERT) (http://alcor.concordia.ca/~senses/) where several research projects are listed. See the book series "Sensory Formations" from Berg (http://www.bergpublishers.com/uk/home.htm) with different volumes on different senses. See the writings by Bernadette Wegenstein, Mark B.N. Hansen and Ziegfried Zielinski, all on The MIT Press; the writings by Laura U. Marks, *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002); the writings by V. Sobchack, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture* (Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 2004); and A. Munster, *Materializing New Media: Embodiment in Information Aesthetics* (Lebanon: Dartmouth College Press, 2006). The book deals with embodiment and information aesthetics. See also the journal *The Senses and Society* which published its first volume in 2006 and *Leonardo* with its theme on intersenses from 2001 that is available online.

[2] M.B.N. Hansen, *New Philosophy for New Media* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2004), p. 22.

[3] K. Hansson, *Det figurala och den rörliga bilden. Om estetik, materialitet och medieteknologi hos Jean Epstein, Bill Viola och Artintact* (Stockholm: Stockholm Cinema Studies 1, 2006).

[4] Margaret Iversen provides a clear description of this argument in her book *Alois Riegl. Art History and Theory* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press 1993).

[5] *Ibid.*, pp. 9-15.

[6] This is also the use of the term picked up by Gilles Deleuze and Félix Guattari in *Mille plateaux* (Paris: Les Editions de Minuit, 1980). See the chapter "1440 - Le lisse et le strié," pp. 592-625.

[7] L.U. Marks, *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002), p. 3.

[8] *Ibid.*, p. 8.

[9] M.B.N. Hansen, *op. cit.*, p. 260.

[10] *Quintet of the Astonished* (2000), *Quintet of Remembrance* (2000), *Anima* (2001), *Six Heads* (2001) and *Man of Sorrows* (2001).

[11] M.B.N. Hansen, *op. cit.*, p. 261.

[12] C. Classen, "Fingerprints: Writing About Touch," in Id. (ed.), *The Book of Touch* (Oxford: Berg 2005), p. 2.

[13] W.J.T. Mitchell, "There Are No Visual Media," *Journal of Visual Culture*, vol. 4, no. 8, (2005), pp. 257-266.

[14] Z. Zielinski, *Deep Time of the Media: Toward an Archeology of Hearing and Seeing* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press 2006).

Noa Steimatsky, Yale University

Ages of the Face: Barthes, Godard/Gorin, Warhol[1]

Anxieties about the effacement of the human figure, the constructedness of identity, the displacement of the subject, the de-centering of self, haunt modern art. Histories have been written in light of diverse responses to the dissolution of the portrait, the dismantling of the motivated sign in figurative representation, the evacuation of all but most contingent, mechanized, or otherwise abstracted remnants of human agency. For these modernist anxieties photography and cinema have offered some forceful compensations. In apparently assuring iconicity and physiognomic guarantees, the photographic media have sustained the human face as carrier of expression despite modernist iconoclasms.[2] Thus old and new myths of identity, agency, and ritual value continue to inform the rhetoric of these media even as anxieties of effacement persists. From among potential histories of the face, of its technological, social and aesthetic constitution across diverse practices, I will focus on three diverse texts – comprising critical and visual work – that beg attention as speculative periodizing narratives.

From the mid-1950s to the early 1970s, when what is called post-modernism was propelled to the forefront of art and criticism, and when Pop emerged as prime conduit of this reflection, one finds telling disclosures of loss, even nostalgia, that interfere with the stance of irony and pastiche vis-à-vis the cultural past. Values already considered in crisis or altogether lost to an earlier modernity – auratic experience, centered unity – are sometimes oddly recuperated in this late-modern revaluation, as the patina of age comes to embellish modernism itself. I consider here, in work by Roland Barthes, Jean-Luc Godard and Jean-Pierre Gorin, and Andy Warhol, occasions for the periodizing of cinema as resting on the contemplation of a woman's face as film-historical measure, attuned to loss.

Barthes's well-known vignette "Le Visage de Garbo" from the 1957 *Mythologies* is one in a cluster of texts among which one could count the third of the *Mythologies*, "L'Acteur d'Harcourt," itself based on the 1953 "Visages et figures," first published in the phenomenologist journal *Esprit*. In all these, the mobility of the actor's face – actual *or* cinematographic – is juxtaposed with photographic stillness as with more archaic facial

models. Temporality – not only of the medium but of a shifting cultural and affective mode – is a recurring theme.

> *Garbo appartient encore à ce moment du cinéma où la saisie du visage humain jetait les foules dans le plus grand trouble, où l'on se perdait littéralement dans une image humaine comme dans un philtre, où le visage constituait une sorte d'état absolu de la chair, que l'on ne pouvait ni atteindre ni abandonner. Quelques années avant, le visage de Valentino opérait des suicides; celui de Garbo participe encore du même règne d'amour courtois, où la chair développe des sentiments mystiques de perdition.*[3]

Barthes goes on to suggest that Garbo negotiates, in fact, two ages of cinema: her face becomes figure of transition between a sacral cultural system and secular modernity. The first age of Valentino and Chaplin is evoked as iconographic model for Garbo's mask-like, totemic facial surface: unspecified, non-particular, it bears the hieratic stasis of a divinity that precedes, as it were, experience, individuation, sexual differentiation (fig. 1). In "Visages et figures" Barthes elaborates on just such ritual value in the face of Valentino: even as it is collectively devoured by an ecstatic public, that face remains unaltered. Valentino's is

> *un pur visage, un masque de beauté hiératique qui est promené le long du film, comme un luxe immobile et sacramental. Le visage humain est tout rempli d'insolite, on s'émerveille de le voir être, on n'a pas besoin de le voir vivre, encore moins souffrir, s'ouvrir, s'offrir [...]. Valentino avait tous les pouvoirs d'un ultra-visage.*[4]

Beyond formal attributes – the powdery whiteness or plaster-thickness of the make-up, the smoothness effected by lens diffusion in the glamour close-up – it is as if such early movie faces resisted cinematographic contingency, the individuation of morphological detail, in favor of what Barthes calls an "intellectual," Platonic essence. They embodied something that, he says, "could be neither reached nor renounced." A formal account of visual parameters will not suffice for these early cinematic faces that compel as ritual objects, idols invested with agency, inspiring cathexis, belief. Identification is inflected here by auratic distance. Partly this distance is a function of the de-naturalized "snowy thickness of a mask… at once fragile and compact." The mask, with its fixity and reduction of natural expressivity, joins archaic with modernist connotations: its constructed or mechanistic dimensions have informed modern painting (e.g., Picasso), as well as the theater and cinema of the first avant-gardes (e.g., Eisenstein). The reduplication of surfaces that defines the mask defers the question of identity, disjoints expression from motivation, outer from inner. The inscrutable totemic face, with all its power ancient or modern, is nevertheless marked by vulnerable crevices: "*les yeux seuls, noirs comme une pulpe bizarre, mais nullement expressifs, sont deux meurtrissures un peu tremblantes.*" Yet these partake in the totality, in what Barthes posits as the "archetype of the human face." Cinema thus serves to reflect on the very definition of the human visage, to sustain it as a privileged entity in the visual field, bringing questions of interiority and subjecthood back to the vacated modernist surface. This charge of the face may be as much credit as Barthes will ever grant the cinematic medium.[5]

Yet the occasion for Barthes's particular valorization of the hieratic face of film through the 1930s might be in part circumstantial. Is it not the case that, when describing revivals of *Queen Christina* (R. Mamoulian, 1933) and other, earlier films that he had seen the Cinématheque or other Parisian revival theaters, Barthes most likely recalls old, contrasty prints, some perhaps even in 16mm, or "dupes" that polarized black and white to effect that somewhat ghostly, other-worldly look, that mask-like layering, while many of the restored prints available to us today would exhibit a more nuanced, more realistic grayscale?[6] The decay of prints, like the patina on old master paintings and monuments, has had a sublimating, indeed mythifying role in film history, entering the

language of glamour alongside other distancing devices: diffused lighting, shallow focus lenses, soft filters, gauzes, veils, and make-up that indeed form the stylistic conventions of that age. This may be why so many close-ups – Keaton/Chaplin, Garbo/Dietrich, photographic or filmic – are so much *like* each other when on an optical level that effaces the individuation and symbolic workings of the diverse types, roles, expressions, across genres and genders: parameters that would elicit juxtaposition on other levels. Such differences are surmounted by an archetypal, cultic mode of concealment that they have in common: that hermetic glamour of pre-war cinema. Etymologically tied to "grammar," but associated as well with magic and occult practices, glamour with its incantatory syntax of a charm or spell – incantatory for its hypnotic repetition, self-same across diverse contents – is more potent than the particularities of physiognomy. And like cultic practices of charmed incantation, of distancing and concealment by masking and veiling, the optical, material, and stylistic conditions of cinema function as auratic deposits that coat the facial surface. In this way early cinema – evolving according to Barthes's examples from the hieratic mode of early silents, through the syntax of glamour in the 1920s and 1930s – could cast the modern face with a compelling, even magnetic dimensionality that lures but does not fully disclose, positing visuality – the optical surface itself – as an effect of distance and elusive depth. More than formal effect this "thickness" is phenomenological, projecting interiority in those vulnerable "wounds" of the eyes, where perception is lured even as it cannot encounter an object therein. What is embedded here is perhaps close to a viable definition of the human visage well beyond the limits of cinema.[7]

The face of Garbo as transitional figure is doubly potent in Barthes's account in that, while drawing on archaic, auratic domains, Garbo is also empowered by a subsequent cultural phase of secularized individuation. Barthes's little history quickly accelerates at this point towards the emphatically contemporary actress, fashion and media celebrity: Audrey Hepburn (fig. 2). The terms informing the comparison of these two actresses – paradigmatic of a momentous historical shift that Barthes describes in the cinematic image – are grandiose: Platonic essence vs. existential charm, mythic vs. lyric (the substantiation of the instant), divine and absolute vs. individuated and complex, the hermetic unity of "concept" vs. the singularity of "substance" – which is also the multiplicity of the contingent, the everyday. "*Le visage de Garbo est Idée, celui de Hepburn est Evénement.*" Once again this observation might be read in light of the post-war, post-classical circumstances of film history with which Barthes is confronted: the intensified, quickly-shifting consumer and media culture of the 1950s, when the studio system is already shaken, and when color, and hyperbolic screen dimensions are at work and play in the fields of cinema, or very close by. When advertising image and poetic image are intertwined and sometimes indistinguishable, mythification can embraces them both. Audrey Hepburn delivers us, for example, to the lustrous snap-shot world of Richard Avedon, or to his confrontational portraits – Hepburn modeled for both.[8] In Avedon, both fashion shoot and avant-garde ambition partake in the iconicity of the instant: no longer the glamour of veiling, deferral, or archaic stasis, but everything is available at once under a strong light that would seem to expose but often bleaches smooth the facial surface, iconifying it by means opposite to the old diffusing mode. When Barthes was completing *Mythologies* Stanley Donen's *Funny Face* (1957) was in production, partly in Paris: here Fred Astaire playing Avedon as a Pygmalion-like figure (Avedon in fact contributed to and clearly inspired the look of the film) strives to capture Hepburn's face as the *thinking* fashion model. Her quickly shifting, lively, "interesting" face as thematized and narrativized in the film spells at times a charmingly eccentric, at times a comfortably typical expression adding up to the physiognomic lexicon of post-war consumer culture. Any of these poses are interchangeable, equally exploitable in the fashion shoots that structure the film, and may be juxtaposed with the static, enduring face that, in Barthes's schema, is *in and of itself Idea*. Barthes's notion of "event" signals indeed the dynamic temporality of quickly-shifting polished surfaces in the media image, reflective as a mirror, bouncing every look, committing and submitting to none. Its glossy contemporaneity is exerted and exhausted in the instant, leaving one breathless and exhilarated in

pursuit. Commodity is writ large and read fast in the media event that defines, in a sense, the contemporary faces of cinema. *Funny Face* thematizes, and romanticizes, these ideas that Barthes addresses elliptically, but lucidly.

Radicalizing such attention to the face of the female star as periodizing measure, we find an analogous move in Jean-Luc Godard and Jean-Pierre Gorin's 1972 *Letter to Jane*, with its tendentious *Inquiry on a Still*: Jane Fonda's well-known press photo from Vietnam (fig. 3). Consider the discourse devoted to film history – the broad gesture of periodizing comparable to Barthes's – embedded in this film.

> *J-LG: The facial expression of the militant in this photograph is in fact that of a tragic actress. But a tragic actress with a particular social and technical background formed and deformed by the Hollywood school of Stanislavsky and show biz […].*
>
> *J-PG: We can find this same expression already in the 1940s used by Henry Fonda to portray an exploited worker in the future-Fascist Steinbeck's* Grapes of Wrath.
>
> *J-LG: And even further back in the actress's paternal history, within the history of cinema, it was still the same expression that Henry Fonda used to cast a profound and tragic look on the black people in* Young Mr. Lincoln *made by the future admiral of the Navy, John Ford.*
>
> *J-PG: […] In our opinion this expression has been borrowed, principle and interest, from the free trade mark of Roosevelt's New Deal. In fact it's an expression of an expression and it appeared inevitably by chance just as the talkies were becoming a financial success. This expression talks but only to say how much it knows about the stock market crash for example. But says nothing more than how much it knows. That's why, in our opinion, this Rooseveltian expression is technically different from those that have preceded it in the history of cinema. The expression of silence creates stars – Lillian Gish, Valentino, Falconetti, etc. Just make the experiment and have these faces look at a photograph of US crimes in Vietnam. Not one will have the same expression although all of them have the same knowing look […].*
>
> *J-LG: This is because before the talkies, silent films had a materialist starting point.*
>
> *J-PG: The actors say,* I am film, *therefore I think, at least I think of the fact that I am being filmed. It's because I exist that I think.*
>
> *J-LG: After the talkies there was a new deal between the matter being filmed (the actor) and thought.*
>
> *J-PG: The actor began saying, I think that I am an actor; therefore, I am film. It is because I think that I am. I think therefore, I am.*
>
> *J-LG: As we have just seen in this experiment, which elaborates Kuleshov's, before the New Deal expressed itself, each star of the silent screen had his own individual expression and the wide popularity of silent movies was a real fact. On the contrary, as soon as films began to talk like the New Deal, each actor begins to speak the same thing […].*
>
> *J-PG: I think therefore I am.*
>
> *J-LG: I think therefore I am.*[9]

Barthes's nostalgia is echoed in Godard/Gorin's valorization of a self-conscious material specificity in early cinema. This modernist specificity gives way however to a myth of expressivity that coincides with the perfection and transparency of the classical institutional filmmaking mode. It seems that here the actor's consciousness and expressivity are bound up with the techniques of sync sound, continuity editing, the suturing of shot/reverse shot as epitomized in the 1930s. But, as Godard/Gorin's choice of stills suggests, it is hyperbolized in the postwar ethos of Method acting, with its identification of actor and role, face and voice, expression and interiority. In an ingenious maneuver the filmmakers toy with a militant reformulation of the Cartesian *cogito* to contrast the rhetoric of the image in two cinematic ages. A golden age of irreducible expression, as if engraved in the

face of the silent star as ontological filmic "matter," is set against an idealist fallacy, identified here with cinema's wholesale interiorizing of the transparent continuity system. Just when the would-be-authentic actor strives for his or her own individuation a *knowing* expression, like that of "Hanoi Jane," emerges to conceal that emptiness, that interchangeability predicated perhaps on the mode of identification that sustains the classical system. Tokens of subjectivity – compassion and regret are the attitudes evoked by Godard/Gorin – circulate as emptied-out signs of exchange in a commodified rhetoric. The "expression of an expression" multiplies, commercializes, and finally evacuates thought, individuality, personhood itself. Anchored as ideology in the classical cinematic text, this is also the "structuring absence" described in the famous collective *Cahiers du cinéma* essay of 1970 on *Young Mr. Lincoln* (J. Ford, 1939).[10] Despite their verbose political modernism, and despite the pseudo-evidence of their Kuleshov experiment with its ingenious use of freeze frames and photo-collages, the militant Godard/Gorin explain even less than does Barthes their diagnosis of that earlier golden age, when the face had, so they claim, an integral and compelling address: "I am film." In their account it is as if the first cinematic avant-gardes joined with the illuminations of a truly popular cinema in its first 35 years or so to yield a material, and materialist, consciousness perhaps comparable with Barthes's sense of the mask-like face-object-Idea of Valentino or Garbo. What transpires in both periodizing gestures is a retroactive valorization of an earlier historical moment in lapserian narratives of decline from some primal authenticity of materials that constitute the foundations of a film history.

The last case of speculative periodizing that I consider here offers a particular twist on the mournful, nostalgic if not moralistic contemplation of the facial close-up in post-war cinema formulated by Barthes and Godard/Gorin. Andy Warhol's 1965 *Outer and Inner Space* is located, chronologically, in-between the two other texts I have discussed. Against Warhol's notorious declarations that he wants everybody to think, look, and act alike – which first seems like a cynical embracing of that same neocapitalist logic of expression critiqued by Godard/Gorin – one finds unexpected nuance, tension, and reversal emerging in the intersection of media in Warhol's strongest work. In 16mm diptych projection, each screen of Warhol's *Outer and Inner Space* also includes the then experimental technology of video, yielding a quadruple portrait of Edie Sedgwick (fig. 4). Warhol's beautiful and vulnerable star and alter-ego will find futile death a few years later in a way that places her in line with other celebrity catastrophes of that era, James Dean, JFK, Marilyn Monroe.[11] Thomas Crow has commented eloquently on the complex forms of commemoration figured in Warhol's 1962 *Marilyn Diptychs* – works that one might read as altarpieces welding in the screened, photographic imprint a sense of presence and elusiveness that comes to resemble the involuntary quality of memory itself. Even as commodity exchange would threaten to consume it, "the mass-produced image as the bearer of desires was exposed in its inadequacy by the reality of suffering and death." Crow juxtaposes the left-hand side of the *Marilyn Diptych* – where color was added as uniform, regular surface upon the black and white photographic base – with the right side of the work, where the more fugitive, effacing quality of the repeated photographic trace is explored.[12] Though Crow does not posit this juxtaposition as carrying a periodizing reflection, one might consider that the sense of loss that transpires in the black and white side of the *Diptych* inscribes a pastness, the melancholy address of temporality, perhaps like that evoked by Walter Benjamin regarding the earliest photographic portraits. By comparison, the more highly commodified, uniformly processed artifice of the color heads are the reduced mode against which this pastness is defined. This is not to endow some nostalgic valorization of black and white Warhol's part but nevertheless to credit his careful juxtaposition of techniques with a reflection on temporality – almost as second level operation that surfaces after the ironic, even cynical uses of the commodified image have been exhausted.

Edie Sedgwick is poised, her three-quarter visage on film defined against the television monitor playing a pre-

recorded videotape of herself closer-up, in a tightly contained and relatively static profile. The 16mm camera zooms in on the right-hand screen, and out to medium shot on the left. Some mobility is granted to the sitter even as she is compressed in the shallow space between the television monitor and the movie camera. Photographic tonality and nuance, defined literally against the video image, speak – as Callie Angell put it – to a drama of *outer* beauty and *inner* turmoil played out against the confrontational, spatial pressure, against the mortifying multiplication of images, and against the video itself. The video profiles are understood to have been shot prior, yet their playback in flat, static simultaneity speak to an impoverishment and reduction: they do not share the vital gesticulation and darting responsiveness of the filmed (and surely exhausted) Edie. But the video does *speak*. The large profiles in strong lighting and reduced resolution harness the rhetoric of profile portraiture: silhouette, cameo, stamp, reduction to an art of mere lines, the profile is somewhat like writing, and its symbolic power is exercised as such, hovering behind the filmed Edie. Yet not this, nor the multiplicity of the image, do not compensate for the reduced dimensionality and electronic breakdown – perhaps in premonition of a new, threatening order of reduction and loss that redoubles the interrogated stance, the pallor of the video portrait. Such images, such a cinema, cannot be consumed at once.

The confrontation of material process in impersonal media and the person of the sitter, propels a representational crisis in *Outer and Inner Space*, tying it, as well, to anxieties we still share about the end of cinema. A variant of the multiplied grid structure in the iconic serial image of celebrity, *Outer and Inner Space* might also figure a mournful periodizing of the face in motion pictures. The subject performs, resists, suffers, even as she is armed with the accoutrements of ritual glamour: heavy make-up, especially in the emphatic articulation of eyes and brows (almost like Liz Taylor's Cleopatra), the enframing earrings whose shadows and mobility complement that of the eyes, and that of the video breakdown in the latter part of the film.[13] An appeal to hieratic archaism transpires through the contemporary, knowing language of Pop. The cinematographic image is weighed against the new video technology: this being one of the first instances of video art, it employs particular format now extinct and only preserved, ironically, *within* the antiquated 16mm of *Outer and Inner Space*. Temporal and formal discrepancies, registers of distortion and effacement articulate a narrative of breakdown, loss, trauma worked through the form and the anthropology of the face across the media. This narrative of effacement and loss is no less melodramatic than those articulated by Barthes and Godard/Gorin: *melodramatic* because historical and social tensions are inscribed, here too, upon the body and the image of woman, and because the inadequacy of the image to sustain a unity and integrity of its subject yields pathos. The pathos of "too early, too late" informs Edie's futile experience condensed in this work, whose complexity and power quite exceed the instantaneous availability and consumption of a pop event.

The periodizing drama enacted here confronts, then, archaic and contemporary image production, confronts cinema and video. It has been said that Warhol's filmmaking career itself rehearsed, *en-abîme*, technological and social paradigms in film history: from silent (and silent speed) to sound, from unedited rolls of film running end to end, to synthetic, narrative, and genre film language, or more broadly from photography to the media industry, from artisanal modes to division of labor in the production process, from author to producer and trade mark.[14] No simple narrative of evolution *or* decline is settled in *Outer and Inner Space*. The manipulations of image scan and of the vertical roll on the television monitor, the flare-out of the filmic image at the end of reels, the babble of overlapping sound superadded to the layering of textures, poses, temporalities, the duration and exhaustion of subject – all these dramatize a struggle of, and with, media, but with uncertain results. Certainly, the eloquent nuance of the cinematographic trace is threatened by video ubiquity, electronic sublimation, the promise and horror of closed circuit, simultaneous feedback and replay. One would have thought that Warhol would embrace these qualities of video, yet we find him hesitating here, as he uses the video with utmost reserve and discipline, allowing the film to encompass and survives it, to capture the video tape's pathetic end as if

humiliating it for wreckless distortion. Yet the video luminosity and flicker, the electronic breakdown, as the pleading vulnerability of the childish profile themselves, served as sensitizing devices vis-à-vis the exhaustion of the subject and the pathos of film: film dreaming its own end.

The multiplication of media, of temporalities, as of faces in *Outer and Inner Space* amplify our premonition of "death at work" in the long-take close-up of this woman-child.[15] In an age when the demise of cinema has already been rehearsed many times over, a superadded consciousness emerges in this particular transition that resurrects the classical close-up of the beautiful, impenetrable star; that oscillates between ritual mask and painful vulnerability, a depository of time, and change, that speak through that most resilient entity – historical and mortal – the human face.

Illustrations

1. Greta Garbo in *Queen Christina* (R. Mamoulian, 1933), frame enlargement.
2. Audrey Hepburn in *Funny Face* (S. Donen, 1957), frame enlargement.
3. Jane Fonda in press photo from Vietnam, as reproduced in *Letter to Jane* (J.-L. Godard, J.-P. Gorin, 1972), frame enlargement.
4. Andy Warhol, *Outer and Inner Space* (1965), frame enlargement. ©2008 The Andy Warhol Museum, Pittsburgh, PA, a museum of Carnegie Institute. All rights reserved.

Film still courtesy of The Andy Warhol Museum.

Notes

[1] This paper draws a larger project on the face in the cinema, launched with the support of a Getty Research Grant (2000-2001). I am grateful to Ivone Margulies and John David Rhodes with both of whom I have conversed, at different times, on the films discussed in this paper.

[2] This introduction is informed by B.H.D. Buchloh's essay "Residual Resemblance: Three Notes on the Ends of Portraiture," in M. Feldman (ed.), *Face-Off: The Portrait in Recent Art* (Philadelphia: Institute of Contemporary Art, 1994), pp. 53-69.

[3] R. Barthes, "Le Visage de Garbo," in *Mythologies* (Paris: Seuil, 1957), p. 70; English trans. *Mythologies* (New York: Hill and Wang, 1972), pp. 56-57. In quotations that follow I relied on the English translation. All subsequent references to this one-page vignette are from this edition.

[4] R. Barthes, "Visages et figures," *Esprit*, no. 204 (July 1953), p. 7.

[5] Barthes's prime investment in photography as a paradigmatic critical and reflexive medium in modernity was often defined in juxtaposition with cinema.

[6] On these effects in old film prints see Kristin Thompson's chapter, "Major Technological Changes of the 1920s," in D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson (eds.), *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (New York: Columbia University Press, 1985), pp. 281-293.

[7] Cf. E. Levinas's emphasis on a margin of un-readability that underlies the epiphany of the face in "Ethics and the Face," in Id., *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority* (Pittsburgh: Duquesne University Press, 1969), pp. 194-219. Cf. Gilles Deleuze and Félix Guattari's facial system of "white

wall/black hole" in the chapter "Year Zero: Faciality," in Id., *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), pp. 167-191.

[8] See R. Avedon, *Evidence 1944-1994* (New York: Random House, 1994).

[9] In quoting from the English voice-over commentary of the film I rely on "Excerpts from the Transcript of Godard-Gorin's 'Letter to Jane,'" *Women and Film*, vol. 1, no. 3-4 (1973), p. 49.

[10] This was originally published in the *Cahiers du cinéma*, no. 223 (1970); English trans. "John Ford's 'Young Mr. Lincoln,'" in B. Nichols (ed.), *Movies and Methods: An Anthology* (Berkeley: University of California Press, 1976), pp. 493-529.

[11] Apart from close viewing, my description and analysis is indebted to the seminal work of Callie Angell, curator and authority on Warhol's films. I have consulted her program notes to the showing of the film at the Whitney Museum of American Art (15 October - 29 November 1998), and her detailed introduction to the screening at the Hermitage Museum, St. Petersburg (31 October 2000), published in "Doubling the Screen: Andy Warhol's 'Outer and Inner Space,'" *Millennium Film Journal, Winds from the East*, no. 38 (Spring 2002).

[12] Th. Crow, "Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol," in Id., *Modern Art in the Common Culture* (New Haven-London: Yale University Press, 1996), see especially pp. 51-57.

[13] Elizabeth Taylor was of course another favorite celebrity figure for Warhol. Crow cites Taylor's illness and collapse that interrupted the filming of *Cleopatra* in 1961: a sensational media event that made its way into Warhol's tabloid painting, *Daily News*, of 1962; cf. Th. Crow, *op. cit.*, pp. 56-57.

[14] See D. James, "Andy Warhol: The Producer as Author," in Id., *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties* (Princeton: Princeton University Press, 1989), pp. 63-65.

[15] "Death at work" is, famously, what Heurtebise comments on mirror reflections in Jean Cocteau's *Orfée* (1949). It is also under the specter of death that one reads the struggle for subject-hood in Warhol's film, setting it against its author's famously self-effaced authorship.


1




2



3





André Gaudreault, Université de Montréal
e Philippe Marion, Université catholique de Louvain

Per un nuovo approccio alla periodizzazione nella storia del cinema[1]

La questione della periodizzazione è di quelle che si appiccicano, letteralmente, alla pelle dello storico. Si tratta, per quest'ultimo, di una questione di cui non può assolutamente fare a meno. Allo stesso tempo, quella della periodizzazione è una nozione talmente equivoca che si rivela spesso una vera e propria "trappola per storici"... Cosicché, la periodizzazione, che dovrebbe venire in aiuto allo storico, spesso gli impedisce di "pensare la storia". Quasi necessariamente ogni storico sente, nel corso della sua carriera, il bisogno di dedicarsi periodicamente, se ci concedete il termine, ad un esercizio di periodizzazione, come per fare il punto sulla sua riflessione (e, eventualmente, sulla sua disciplina). Per fare il punto, certo, ma anche per tentare di strutturare il passato che scruta, che ausculta, che guarda da lontano. Se la suddivisione in periodi è per lo storico un mezzo per strutturare il proprio apprendimento – la propria comprensione – del passato, questa forma di organizzazione del materiale storico possiede anche una finalità relativamente pedagogica. Una simile "insaccatura" offre infatti un certo numero di asperità che permettono al "pubblico" dello storico di appropriarsi, a sua volta, del continuum complesso e quasi aporetico del passato. Cosa che, di rimando, gli dà anche l'illusione di padroneggiare il flusso continuo degli eventi passati, di renderlo familiare.

Fortunatamente, lo storico di oggi è nella maggior parte dei casi cosciente che l'esercizio della periodizzazione procede da un incontro – un incrocio – tra il presente e il passato, il *presente del soggetto storico* e il *passato dell'oggetto storico*. Ma una tale coscienza, dell'influenza retroattiva del suo presente nella suddivisione che egli fa della cosa storica, non è sempre attiva. Infatti, molti storici delle generazioni precedenti hanno creduto di poter cogliere, attraverso un preteso lavoro oggettivo, la "verità del passato", "tutta" la verità, "nient'altro che" la verità. Senza avere coscienza del fatto che la loro comprensione del passato dipendeva, almeno in parte, dal loro presente. Come ha scritto Pierre Sorlin, questi storici non avrebbero compreso che "perfino completamente immersi nel fondo dei loro archivi, perfino isolati nel II millennio a.C., gli storici rispondono sempre solo alle domande dei loro contemporanei".[2]

Ciò di cui lo storico che periodizza ha timore – e che fa intimorire il suo pubblico – non sarebbe la storia di per

sé, nè il flusso degli eventi, ma una certa *riconfigurazione organizzata* – come avrebbe potuto scrivere Paul Ricœur – della continuità evenemenziale. La periodizzazione, ogni periodizzazione, sarebbe dunque fondamentalmente *costruttivista* e dipenderebbe più dal soggetto percepiente (il "periodizzante") e dal suo contesto che dall'oggetto temporale che si suppone percepito (il "periodizzato"). Questo perché chi dice periodizzazione dice atto discorsivo, atto di enunciazione, essendo il suffisso del termine periodizz*azione* dello stesso tipo di quello di enunci*azione*, che è d'altronde esplicito a tal riguardo. Ogni periodizzazione è un discorso sulla storia proferito da un'istanza "periodizzatrice". E siccome il periodizzato risulta da un atto discorsivo, se ne può concludere che la periodizzazione possiede, in quanto costruzione, più legami con il presente dello storico che con il passato della storia.

È proprio ciò che Jonathan Crary esprime quando scrive quanto segue:

> *Non c'è bisogno di insistere: le continuità e le discontinuità esistono solo nella spiegazione storica, e non nella storia. Di conseguenza, le grandi divisioni temporali che propongo non mirano a servirsi di una "storia vera" né a consegnare* a posteriori *"quel che è realmente accaduto". La posta in gioco è di tutt'altra specie: la periodizzazione impiegata, il luogo in cui la si situa, o dove al contrario si nega la sua presenza, sono le rispettive scelte politiche che determinano la costruzione del presente.*[3]

Dunque, ripetiamolo, ogni esercizio di periodizzazione procederebbe da un incontro – un incrocio – tra presente e passato. Il presente di un pensiero che va incontro ad un passato delle cose. Nel senso in cui il pensiero dell'*hic et nunc* dello storico cerca di incrociare, di incontrare, nel proprio pensiero, le cose passate. Ma la periodizzazione sarebbe in qualche modo anche, se si inverte la formula, il *presente* – la presentificazione se si vuole – di un passato che va incontro ad un *pensiero* delle cose. Nel senso in cui il passato in questione è sempre già necessariamente adeguato alla moda del presente (come si dice, alla moda del "capo"); anche nel senso in cui il passato dipende da un'acclimatazione ad un pensiero, per quanto limitato esso sia; nel senso in cui, infine, il passato risulta da un orientamento e da una determinazione intellettuali dello storico e della sfera nella quale egli si muove.

Ci si può tuttavia chiedere se l'incontro a cui l'esercizio della periodizzazione dà luogo sia un *incontro tra pari*, nel senso in cui ciascuna delle parti mantiene, in piena coscienza, tutta la sua autonomia. Un incontro tra pari rappresenta certo l'ideale; ma nel mondo reale della storiografia – sul campo, si potrebbe dire – molti faccia a faccia empirici tra gli storici e i loro oggetti danno luogo a quelle che si potrebbero chiamare delle "assimilazioni", associazioni in grado di permettere una vera e propria fusione del presente dello storico con il passato della storia. Fusioni che possono perfino portare alla *confusione* spesso inconscia delle due entità. Diventa allora impossibile per lo storico, anche se ne ha in totale buona fede la convinzione, parlare del passato, distinguere nel suo discorso che cosa viene agito dal presente. E diventa altrettanto impossibile, per il suo lettore, distinguere, all'interno di quel che lo storico gli dà da leggere e da comprendere, ciò che proviene dall'oggetto storico da ciò che proviene dal presente del suddetto storico. In casi simili, lo storico produce un *verosimile storico* mentre crede di essere il fedele servitore della verità storica.

Uno dei problemi che si pongono quando l'incontro, o l'incrocio, tra lo storico e il suo oggetto vengono a fondersi, ad intrecciarsi, è che il presente e il passato non solo vengono confusi, ma tendono a cristallizzarsi in una periodizzazione fissa, univoca, esclusiva e definitiva. Una fusione che, per definizione, rende impossibile tutti gli altri incroci tra il presente e il passato, ormai irrimediabilmente confusi, intrecciati. Non si riesce allora più a distinguere, nel lavoro dello storico, quel che proviene dal passato (il passato dell'oggetto storico) da quel che proviene dal presente (il presente del soggetto storico). Ecco, quindi, come la deriva teleologica giunge ad insinuarsi nel lavoro dello storico. Un certo rigore storiografico vorrebbe che si avesse cura di preservare l'auto-

nomia del passato e, insieme, l'automomia del presente, e che non si pemettesse un *singolo* incontro tra passato e presente ma una *pluralità* di incontri, una serie di incroci.

Uno sguardo d'insieme alla storia del cinema può agilmente permettere di cogliere i vantaggi e i limiti di una periodizzazione complessiva fatta di grandi insiemi storici. La questione ideale, in un tale contesto, è quella – così controversa – del centenario del cinema. Secondo alcuni (e sono numerosi...), è nel 1995 che il cinema avrebbe compiuto cent'anni. Poniamo una domanda *ex abrupto*: la delimitazione di questo periodo di cent'anni crolla dietro la minaccia del concetto di periodizzazione? Di fatto, che cosa si celebra, precisamente, al termine di questo periodo di cent'anni? Se il 1995 ne costituisce il *terminus ad quem*, cosa ne costituisce il *terminus ab quo*? L'evento "originale" del periodo così delimitato sarebbe l'invenzione del *Cinematografo* Lumière (con il deposito del brevetto in data 13 febbraio 1895)? Se così è, parlare senza indugi del "centenario del *cinema*" corrisponde a fare economia della dimostrazione che si trova alla base di un tale posizionamento, il quale implica un adeguamento biunivoco tra *cinematografo* (Cinematografo Lumière, inoltre) e *cinema*. Il *terminus ab quo* sarebbe allora piuttosto la famosa Prima Proiezione Pubblica Pagante (la "PPPP", per dirlo in breve) del 28 dicembre 1895 al Grand Café a Parigi?

Ma questa PPPP è veramente la primissima PPPP? Si sa che oggi numerosi ricercatori pensano che ci siano stati dei precedenti, e adducono delle prove tangibili per sostenere il loro punto di vista (così è il caso notevole dei fratelli Skladanowsky: dal 1° novembre 1895 – cioè circa due mesi prima della presunta PPPP dei Lumière –, essi presentano, grazie al loro Bioskop, un programma di otto film al pubblico del teatro berlinese di varietà del Wintergarten). E d'altra parte, in nome di quale principio si presume che ad inaugurare quel che chiamiamo "cinema" debba esservi necessariamente un punto zero? Quale statuto avrebbero le altre proiezioni, non *paganti* né *pubbliche*, del Cinematografo Lumière tenutesi lungo tutto il 1895, prima della presunta PPPP?[4] Su che cosa si fonda, esattamente, l'idea di fare della proiezione pubblica e inoltre pagante il punto di svolta dell'avvento del nuovo medium, un idea che si è fatta strada nelle anime e nelle coscienze e che ora è considerata, in modo abusivo, come un dato di fatto? Così Laurent Gervereau scrive nella sua *Histoire du visuel au XX^e^ siècle*:

> *Il cinema, la cui caratteristica è proprio la proiezione pubblica nelle sale come la hanno inaugurata i fratelli Lumière (e non la fruizione individuale in una scatola inventata da Edison), questo cinema, a partire dalla prima guerra mondiale, si sviluppa.*[5]

Ciò vorrebbe forse dire che se la famosa PPPP (o presunta tale) del Grand Café avesse avuto luogo il 1° gennaio 1896, avremmo festeggiato il centenario nel 1996? Se si accetta di sottomettersi alla teoria della PPPP, quale statuto avrebbe allora la primissima proiezione del Teatro ottico di Emile Reynaud (per prendere soltanto un esempio), la quale ha avuto luogo un po' più di tre anni *prima* dell'invenzione del Cinematografo Lumière? Che cosa inaugurerebbe allora, da parte sua, questa proiezione? Sarebbe il punto zero e inaugurale della serie culturale delle "proiezioni luminose in movimento"? Se è così, come intepretare le proiezioni di lanterna magica (che conoscevano in certa misura il movimento)? E che cosa esattamente inaugurerebbero i primi "disegni animati" che figuravano sui dischi del fenachistoscopio (1832)? Rappresenterebbero il punto zero e inaugurale della serie culturale delle "immagini in movimento"? Che cosa inaugurerebbe, da parte sua, lo svolgersi, a partire dal 1890, delle vedute panoramiche nel kinetoscopio Edison e, a partire dal 1893, la loro pubblica rappresentazione? Non si sarebbe dovuto festeggiare, nel 1993, qualcosa come il centenario dell'invenzione delle vedute animate? Ebbene, la cosa è stata fatta! Il ricercatore americano Charles Musser ha in effetti organizzato, nel maggio 1993, in modo abbastanza discreto è vero, un convegno per commemorare il centenario delle "Motion Pictures", delle "immagini in movimento", se si vuole (delle *immagini in movimento*, non del "cinema").[6]

Infatti, il caso di un medium *complesso* come il cinema conforta ampiamente l'idea che abbiamo abbozzato sopra; ed è da notare che il concetto di periodizzazione si può utilizzare solo coniugandolo al *plurale*. In fondo, lo storico che si dedica alla periodizzazione è un po' come un "tecnico delle luci" che si serve di un pennello luminoso, uno *spot*, per rivelare tale o talaltro aspetto di una scenografia immersa nell'oscurità. Lo storico che utilizza come un "proiettore" un asse di pertinenza, non può pervenire alla stessa periodizzazione dello storico che privilegia un altro asse di pertinenza. Ogni tentativo di periodizzazione deve quindi rapportarsi, entrare in relazione, con le diverse serie culturali scelte come assi di pertinenza (immagini in movimento/proiezioni luminose/vedute animate, ecc.). La periodizzazione resta infine sempre *dipendente dall'oggetto da periodizzare*. Infatti, lo storico deve sempre chiedersi di "che cosa" esattamente stia facendo la storia. È la storia del *cinema*? La storia delle *immagini in movimento*? La storia delle *immagini fotografiche*? La storia della *proiezione pubblica*?
È necessario volgere la nozione di periodizzazione al plurale semplicemente perché il buon uso di questo concetto può essere inteso solo al prezzo di un confronto costante – di un incrocio sistematico – tra le molteplici forme di periodizzazione che si offrono allo sguardo dello storico. Si tratta del solo mezzo per sfuggire alla pseudo-rivelazione del raggio unico.

Quel che è vero per la periodizzazione a passi da gigante, quella che ci fa passare da un secolo all'altro, è altrettanto valido per le periodizzazioni a passi più brevi. Se si passa dal centinaio alla decina, non si può non evocare la fastidiosa tendenza, comune fra gli storici delle generazioni precedenti, a fare come se la realtà empirica si dovesse conformare al ritmo del calendario! In effetti, gli storici del cinema tradizionali finiscono tutti per soccombere, non fosse altro che per una sola volta, alla tentazione della *periodizzazione decennale*. Le suddivisioni per salti di dieci anni hanno goduto di un'ampia diffusione nella storiografia del cinema, e costituiscono quasi un archetipo del "pensiero" storico "primitivo" (se è lecito affermarlo). Il colmo è che i momenti iniziali e quelli finali di questo tipo di periodo cadono assai spesso sulla cifra tonda della decina: "gli anni Trenta", "gli anni Quaranta"... Queste espressioni di pura comodità possono servire nelle conversazioni da salotto, ma non dovrebbero trovare spazio nelle storie del cinema. Soprattutto se si pensa, ad esempio, che per il calendario copto i nostri "anni Dieci" corrispondono agli "anni Ventisei" (oltretutto di un altro secolo, in cui il decennio 1910-1920 corrisponde di fatto agli anni dal 1626 al 1636).
Ci si può d'altronde chiedere se il lavoro di uno storico che si mette a trattare i fenomeni storici per balzi di dieci anni non rimandi più alla *cronaca* che alla storia... Ci si può inoltre domandare quale diritto reclami lo storico per decretare in modo del tutto arbitrario che un film del 1926 si situa nello stesso raggruppamento di un film del 1920, mentre un film del 1918, che è più vicino al decennio successivo quanto al numero di anni che li separano, viene trattato in un altro capitolo o in un altro volume.
L'aspetto tendenzioso della periodizzazione è dunque, come abbiamo già suggerito, l'arresto su una data, la suddivisione, l'insaccatura. Si può prendere come esempio la relativa difficoltà che hanno avuto i fondatori dell'associazione internazionale per lo sviluppo della ricerca sul cinema dei primi tempi, Domitor, a determinare una data al di là della quale l'Associazione avrebbe perso la propria legittimità. Come, infatti, determinare dove si arresta ciò che viene chiamato "cinema delle origini"? Andrebbe fino al 1914? O piuttosto fino al 1913, al 1915 o, ancora, al 1917? Il presunto *punto di rottura* tra "cinema delle origini" e, diciamo, "cinema istituzionale" si situerebbe all'inizio oppure alla fine della Grande Guerra? Coinciderebbe con l'abbandono della Biograph da parte di Griffith? O non sarebbe piuttosto al momento della vittoria degli indipendenti sul Trust Edison? Oppure al momento dell'avvento di Hollywood?
C'è un solo punto di rottura? O ce ne sono due, tre, quattro? *Esiste qualcosa come un punto di rottura? Qual è lo statuto ontologico dei presunti punti di rottura?*
In filigrana a quanto abbiamo anticipato si delinea la necessità, secondo noi imperativa, di pensare alla perio-

dizzazione in termini plurali, nel senso in cui un tempo si parlava del *plurale del testo* (Barthes). Tale concezione plurale della periodizzazione – o piuttosto *delle* periodizzazioni – ci conduce a convocare due nozioni che permettono di superare la concezione della periodizzazione univoca e monolitica di cui abbiamo appena fatto la critica. Le due nozioni, che abbiamo già sviluppato in lavori precedenti,[7] sono quella di "paradigma", che applicheremo a due campi diversi, e quella di "serie culturale". Procedendo in questo modo, vorremmo introdurre una *nuova* concettualizzazione di fenomeni mediatici abbastanza *vecchi*, cosa a cui invitava Lucien Febvre quando definiva la storia come "scienza dei problemi da porre".[8]

Il ricorso alla nozione di "paradigma dei regimi di rappresentazione" permette non tanto di *inserire una segnaletica* nella storia del cinema, quanto di *comprendere* tale storia. In effetti, si può dire che non è comodo coniugare l'*intreccio* inestricabile su cui si fonda un medium così complesso come il cinema a una nozione così *unilineare* e semplificatrice come quella di "periodo". La nozione di paradigma ha il vantaggio dell'elasticità ottenuta grazie ai molteplici sezionamenti e sovrapposizioni che questa autorizza. È così che abbiamo potuto mostrare, altrove, che i paradigmi della cattura-restituzione, della mostrazione o della narrazione non sono mutualmente esclusivi e possono perfino accavallarsi.[9] I paradigmi così intesi costituiscono dunque delle dominanti, il che permette di superare la scansione cronologica che abbiamo contestato sopra. Una tale distinzione faciliterà la vita a chiunque tiene ad evitare di vedere il primo paradigma, quello della cattura-restituzione, come un *periodo* la cui sola qualità intrinseca sarebbe di essere stato l'anticamera del periodo successivo.

La nozione di "serie culturale" non può essere compresa che in relazione ad un altro concetto più ampio, quello di *paradigma culturale*. Il paradigma in questione questa volta non concerne più i regimi di rappresentazione, di enunciazione cinematografica, ma una rete, un fascio di determinazioni culturali. Per "paradigma" si deve intendere qui un sistema complesso che associa molteplici "unità di significazione" o, se si preferisce, molteplici serie culturali. Facciamo alcuni esempi. Il paradigma culturale potrà essere quello dello *spettacolo di scena della fine del XX secolo*. Questo paradigma culturale è composto da "molteplici unità di significazione": prestidigitazione, caffé-concerto, *féerie*, sketch magico, etc.

Ognuna di queste unità di significazione rappresenta una "serie culturale" e il loro ingarbugliamento forma un contesto in seno al quale ciò che noi chiamiamo la cinematografia-attrazione tenta di ritagliarsi uno spazio, spesso dall'interno stesso di queste diverse serie. Il paradigma culturale *cinema istituzionale* non esisteva ancora nel periodo in cui Méliès, per fare un esempio particolarmente conosciuto e pregnante, ha realizzato la sua opera cinematografica. Méliès perciò non sarebbe un cineasta, e l'arte da lui praticata non sarebbe l'*arte cinematografica*, che non esiste ancora alla sua epoca. Ciò che Méliès fa è utilizzare un nuovo apparecchio – il Cinematografo (o uno dei suoi equivalenti) – all'interno di un paradigma culturale, lo *spettacolo di scena*, che non ha nulla o pochissimo a che vedere, sul piano "identitario", con ciò che oggi si chiama "il cinema".

Un paradigma culturale come quello dello spettacolo di scena o quello del cinema istituzionale raggruppa dunque molteplici serie culturali che possiedono una singolarità propria e una propria dinamica evolutiva, anche se succede di frequente che queste serie s'incrocino, s'ingarbuglino e scambino tra loro alcuni tratti. "Paradigma" culturale, diciamo... Proseguiamo ad attingere al vocabolario della linguistica. Si potrebbe così avanzare che le serie culturali sarebbero, a modo loro, dei *sintagmi* culturali. Ogni serie culturale è inscritta, infatti, su di un asse di contiguità e di successione: le occorrenze e le forme di queste serie si giustappongono, si accumulano. Dobbiamo tuttavia insistere sul fatto che non intendiamo la nozione di sintagma come un semplice asse "orizzontale" su cui le unità si giustapporrebbero e sarebbero contigue. A differenza di quanto si osserva nella linguistica strutturale classica, l'asse sintagmatico delle serie culturali non sarebbe solo una semplice questione di giustapposizione, ma dipenderebbe anche, e soprattutto, dalla successione e perfino dalla trasformazione. E chi dice successione e trasformazione dice evoluzione e storia. Per noi, le serie culturali sono dei *sintagmi evolutivi*, inscritti all'interno di uno spessore storico. Ad un certo momento della loro evoluzione, alcu-

ni di questi sintagmi/serie culturali s'incontrano e si agglomerano per formare un sistema complesso, un paradigma culturale. I paradigmi culturali, più vasti e più complessi delle serie, sono dunque dei raggruppamenti, degli incroci di più sintagmi culturali, di più serie culturali. Questi raggruppamenti sono tuttavia essi stessi l'oggetto di un processo storico, evolutivo. Notiamo che tali paradigmi culturali, lo si vedrà, assomigliano chiaramente alla nostra definizione di medium in quanto sistema che unisce più serie culturali esistenti.

Il modo in cui qui proponiamo di concepire la storia è lontano dalla periodizzazione in senso stretto. Infatti, quel che distingue in modo netto le serie culturali dalla periodizzazione intesa nel suo senso rigido, univoco e fisso, è che queste reintroducono una prospettiva di cambiamento, di evoluzione poggiata sullo zoccolo della pertinenza che definisce questa serie. Esse non dipendono quindi da una concezione strutturale della storia quanto piuttosto da una concezione dinamica, "ipseista", della storia – per richiamare ancora una volta le concezioni di un Ricœur.

Facciamo ancora un esempio per illustrare la dinamica delle serie culturali nel quadro di un medium complesso come il cinema. Prendiamo la figura dello schermo, che funziona come una serie culturale (tecno-culturale) che possiede una propria *pertinenza periodizzatrice.* Il fascicolo *Écrans*, "il settimanale di tutti gli schermi", supplemento gratuito del giornale *Libération*,[10] è rivelatore al riguardo (fig. 1). Concerne infatti vari sistemi mediatico-culturali enumerati come segue: televisione, Internet, cinema, DVD, giochi, telefonia, foto. La serie, "filata" sotto l'*etichetta* "schermi", procede per amalgama e per esclusione: si nota, per esempio, l'assenza dello schermo del computer e si rimarca la presenza di un semplice mezzo di stoccaggio come il DVD. Le suddivisioni proposte da *Libération* non sono mutualmente esclusive. Vi si trova un miscuglio di media, supporti, canali o serie culturali. C'è del cinema in DVD, e c'è del cinema alla televisione, per esempio. Se ne deve concludere che la lista socioculturalmente generata, dal momento che si evoca la parola "schermo", fa risalire in superficie diverse pratiche culturali che non sono necessariamente dello stesso livello. D'altra parte, di quali schermi si deve parlare? Dove comincia e dove finisce la serie culturale dello schermo? Il concetto escluderebbe, per esempio, il kinetoscopio? Quello che è certo è che il quaderno settimanale *Écrans* del quotidiano francese *Libération* non presuppone, come principio, la sola proiezione. Ne è anzi ben lontanto.

Questo breve approfondimento sugli schermi mostra a sufficienza la facoltà dinamica e l'elasticità d'incroci che caratterizzano le serie culturali. Le serie culturali possono anche essere coniugate sull'asse sincronico o su quello diacronico, come si è potuto osservare nell'amalgama supposto dal titolo di *Libération*. È anche possibile studiare e confrontare in un dato momento – gli anni Novanta dell'Ottocento, per esempio – tutte le serie culturali che utilizzano lo schermo nel loro sistema di rappresentazione.

Sulla scia di quanto abbiamo appena enunciato, dobbiamo tornare sugli stretti legami che uniscono periodizzazione e definizione dei media. Vedremo ancora una volta come il ricorso alla dinamica delle serie culturali obblighi a riprendere in considerazione ogni definizione univoca e limitata di un medium. Se la periodizzazione non plurale crea un effetto teleologico, essa è legata direttamente anche ad una preoccupazione identitaria, e ciò in un duplice senso: quello di "identificare", nel senso in cui qualcuno può dire di essere riuscito ad identificare i suoi bisogni, e quello di "conferire un'identità", nel senso in cui si riconoscerebbe la specificità di tale o talaltra realtà delimitandola in maniera autonoma. Periodizzare un medium vuol dire contribuire ad identificarlo (ad estrarne la singolarità identitaria) e a costruirgli un'identità solida. Di qui l'onnipresenza della metafora biologica nelle periodizzazioni classiche: nascita, giovinezza, maturità, declino, morte. O ancora, i termini a cui la storia tradizionale è affezionata: origine, espansione, declino, decadenza, degenerazione. Da questo punto di vista, i media sono come gli imperi.

Come dicevamo sopra, ogni forma di periodizzazione si effettua, spesso senza saperlo, tenendo conto solo di una (o solo di alcune) caratteristica dell'oggetto mediatico di cui si cerca di ritracciare la storia. Così, per quanto riguarda il cinema, la domanda inevitabile rimane e rimarrà sempre quella che presenta il titolo della celebre

opera di Bazin: *Che cos'è il cinema?* Dalla risposta a questa domanda discende una logica di periodizzazione. Il cinema corrisponde a delle proiezioni luminose su una tela? O il cinema corrisponde piuttosto a delle vedute fotografiche animate? O ad uno spettacolo audiovisivo? Infatti, il cinema è da un certo punto di vista un fascio di procedimenti e di procedure agglomerati gli uni con gli altri. Allorché si procede ad una qualsiasi periodizzazione, è molto probabile allora che solo uno o l'altro aspetto del fenomeno venga considerato. Si deve vedere la concomitanza delle varie periodizzazioni come un fenomeno non contraddittorio, che deve al contrario essere incoraggiato.

La periodizzazione ideale sarebbe, infine, la risultante di una stratificazione di periodizzazioni simultanee e concorrenti, nessuna delle quali poggi sullo stesso principio o sugli stessi orientamenti.

Infatti, la periodizzazione plurale che noi rivendichiamo dovrebbe sforzarsi di cogliere lo stato sempre provvisorio di un intreccio intermediale, definito da uno o più assi di pertinenza. Per noi, le serie culturali rappresentano l'angolazione, il principio di approccio più pertinente per periodizzare. La nozione stessa di serie, la dinamica seriale, si coniuga bene con la dinamica performativa della periodizzazione.

La prospettiva delle serie culturali incrociate ci sembra particolarmente interessante, poiché l'idea stessa di serie permette di circoscrivere l'inevitabile discussione circa le componenti necessarie per definire uno specifico medium (l'idea di serie culturale è, in effetti, più ampia rispetto al concetto di medium). La lettura per serie culturali resta tuttavia molto precisa, dato che favorisce spontaneamente una lettura per tratti pertinenti: la serie delle immagini animate, quella dell'attrazione da fiera, quella delle proiezioni luminose, ecc. È soltanto in un secondo tempo che si faranno incrociare le serie culturali come se fossero dei "proiettori", dei pennelli luminosi in grado di rivelare i contorni di una storia immersa nell'oscurità, permettendoci di reperire, di rivelare, la stratificazione particolare delle serie culturali (ed eventualmente tecnologiche o "tecno-culturali") che costituisce più o meno ogni medium.

Dal momento in cui in una data epoca una collettività prende la decisione di attribuire un nome ad un medium, di fissarne l'identità, di dargli una visibilità istituzionale, questa collettività garantisce inevitabilmente non solo l'esistenza del medium in questione ma, soprattutto e in maniera spesso incosciente, il potere federatore del detto media. Per potere federatore, intendiamo la maniera in cui il medium ha operato una *sintesi* (sempre provvisoria e soggetta a evoluzione) delle serie culturali preesistenti; delle serie culturali che continuano a evolversi *a fianco del* medium e *davanti al* medium, le quali contribuiscono pur tuttavia a farlo esistere.

Dare un nome ad un medium, fissarne l'identità, corrisponde dunque a valorizzare implicitamente un intreccio intermediale particolare, o almeno uno dei suoi aspetti. Un medium rappresenta perciò un incontro specifico di serie culturali, dato che ognuna di queste serie può diventare l'oggetto di una o più periodizzazioni. Forzando un po' le cose, si potrebbe forse dire che un medium corrisponde all'incrocio, all'intersezione, di più periodizzazioni seriali, sia potenziali che implicite.

Notiamo d'altra parte che, vicino alla nozione di *sintesi*, di *federazione seriale*, esiste una stretta corrispondenza fra un paradigma culturale e un medium. In effetti, ogni *identità mediatica* rivelata rischia di vedersi sciogliere a seconda che si scelga tal o talaltro asse di pertinenza. Un medium può dunque essere inteso come una federazione provvisoriamente stabilizzata di diversi parametri, la cui vocazione di circolazione transmediatica s'inscrive in una prospettiva più *intermediale* che strettamente *mediale*. A contribuire a questa cristallizzazione provvisoria – o piuttosto evolutiva – dei materiali *compositi* che costituiscono un medium è soprattutto il processo d'istituzionalizzazione del medium.

Torniamo per il momento al cinema e consideriamolo a partire da uno dei parametri che dipendono in fondo da una omeostasi fragile e istituzionalizzata – vale a dire la *proiezione luminosa* – e mostriamone la "polivalenza" intermediale. Se si sceglie la serie culturale "proiezione luminosa", non si ottiene la stessa suddivisione delle configurazioni mediatiche che si produce se il parametro privilegiato riguarda, diciamo, l'asse delle

"vedute animate". Così, il Teatro ottico di Emile Reynaud, che non potrebbe essere considerato come parte integrante del medium "cinema", risponde pur tuttavia ai parametri e alle modalità di suddivisione delle due configurazioni che corrispondono alla "proiezione luminosa" e alle "vedute animate". Infatti, l'asse "proiezione luminosa" tiene uniti insieme contemporaneamente il supporto e il dispositivo tecnico. Più complessivamente, raccoglie nella sua rete la lanterna magica, la pantomima luminosa e, al contempo, il cinematografo.

Come abbiamo visto con l'esempio del giornale *Libération*, si potrebbe constatare qualcosa di abbastanza simile se si privilegiasse nel mondo mediatico contemporaneo il parametro "schermo luminoso domestico": questo "attraversa" infatti più siti mediatico-generici diversi, come la televisione, il videogioco, il DVD, Internet, il multimedia, ecc.

La messa in valore dell'asse "veduta animata", per ciò che viene designato in generale dall'espressione – problematica – di "cinema delle origini", è interessante nella misura in cui essa permette d'includere Reynaud e le sue pantomime luminose nella stessa *serie culturale* del kinetoscopio e del cinematografo. Stavolta, il paradigma *vedute animate* vale sincronicamente per designare tutta una porzione di storia, transmediatica o transtecnologica. L'espressione "macchina per vedute", per designare i diversi apparecchi e dispositivi, permette anche questo tipo d'inclusione. In certo qual modo, l'espressione "vedute animate", per designare il cinema delle origini, è più rispettosa del carattere intermediale delle diverse manifestazioni multimediatiche della serie culturale allora in voga, poiché essa rinvia al *magma indifferenziante* delle diverse tecniche di presentazione delle immagini animate.

L'espressione "proiezioni luminose", per indicare la serie, potrebbe forse allora rendere conto di un grande genere in apparenza più inclusivo, che riunirebbe la lanterna magica, il Teatro ottico di Reynaud e il "cinema delle origini". Questa serie escluderebbe, tuttavia, in modo incongruo, tanto il mutoscopio quanto il kinetoscopio, poiché essi, si sa, venivano presentati al pubblico sotto forma di un dispositivo di fruizione diretta (senza proiezione su una tela).

I raggruppamenti di questo tipo variano dunque ampiamente a seconda delle serie culturali nelle quali si situano i media e, soprattutto, a seconda delle pratiche sociali di appropriazione pubblica più o meno incorporate nei media. Gli esempi potrebbero moltiplicarsi. Così, si potrebbe parlare in tal senso delle vedute animate di Edison, registrate dal suo kinetografo all'interno dello studio incatramato di West Orange e offerte al pubblico dal già citato kinetoscopio, e che si sanno aver preceduto il Cinematografo Lumière. Alle vedute di Edison fanno eco le ricerche e le produzioni cronofotografiche di Anschütz, di Muybridge o di Marey. Abbastanza logicamente, le vedute di Edison e la loro modalità di consumo pubblico si trovano anche in stretta filiazione con la tradizione dei giochi ottici, i quali davano l'illusione di un movimento, di una performance fisica o sportiva che sorgevano dal buio grazie alla successione d'immagini organizzate in ciclo.

Da un certo punto di vista, il medium appare come la risultante, la conseguenza di una scelta, cosciente o meno, da parte dell'istanza periodizzatrice. Per tracciare la storia, per fissare, per porre un segnale e suddividere la storia di tale o talaltro medium in periodi, il periodizzatore si crede in effetti obbligato a selezionare le componenti (le serie culturali) che si sono riunite per far "nascere" quel medium in un dato momento. Bloccare una convergenza di elementi che definiscono il medium è necessario al discorso periodizzatore univoco, ed è su questa congruenza che va ad impiantarsi il programma di periodizzazione. Ma, viceversa, l'istanza periodizzatrice – quando questa è univoca e non plurale – "impone" delle congruenze cristallizzando (istituzionalizzando) le false evidenze delle tappe e delle date cosiddette di cerniera. Agendo in tal modo, il discorso periodizzatore ci fa dimenticare la sua natura costruttivista: fissando l'attenzione su una certa suddivisione della storia, essa tende ad occultare il fatto che il medium di cui pretende di fare la storia può essere definito solo dalla sintesi delle componenti e dei materiali (delle serie culturali) che sono stati socialmente selezionati e valorizzati per stabili-

re la definizione del medium di cui esso parla. Il periodizzatore rigido tende a rendere eterna e indiscutibile questa federazione provvisoria ed evolutiva delle componenti delle serie culturali che costituisce ogni medium, considerando così, a torto, il medium come una sintesi definitivamente fissata di componenti privilegiate, a scapito di altre possibili.

Illustrazione

1. Fascia del quaderno settimanale *Écrans* del quotidiano francese *Libération*, settimana dal 8 al 14 luglio 2006 (n. 9).

Note

Traduzione dal francese di Laura Vichi.

[1] Questo testo è già apparso in francese nella rivista *CiNéMAS*, vol. 17, n. 2 (automne 2007), pp. 215-232. Da parte quebecchese, è stato scritto nell'ambito del lavoro del Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des institutions cinématographique et scénique (GRAFICS) dell'Università di Montréal, sovvenzionato dal Conseil de recherches en sciences humaines du Canada e dal Fonds québécois pour la recherche sur la société et la culture. Il GRAFICS fa parte del Centre de recherche sur l'intermédialité (CRI). Da parte belga, la riflessione e la ricerca di cui il presente testo rende conto sono state realizzate nel quadro dei lavori dell'Observatoire du récit médiatique (ORM) dell'Università Cattolica di Louvain. Alcuni sviluppi del presente testo si uniscono a quelli di un articolo firmato dai due autori e pubblicato di recente (A. Gaudreault, P. Marion, "Cinéma et généalogie des médias", *Médiamorphoses* [2006], pp. 24-30), e a quelli di un lavoro di André Gaudreault (*Au seuil de l'histoire du cinéma. La cinématographie-attraction* [Paris: CNRS, 2007]).

[2] P. Sorlin, "Promenade dans Rome", *Iris*, vol. 2, n. 2 (1984), p. 7.

[3] J. Crary, *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIX*[e] *siècle* (Nîmes: Jacqueline Chambon, 1994), p. 28.

[4] Una dozzina di proiezioni non commerciali si sono effettivamente tenute in Francia – Parigi, Lione, La Ciotat, Grenoble – e in Belgio – Bruxelles, Louvain.

[5] L. Gervereau, *Histoire du visuel au XX*[e] *siècle* (Paris: Seuil, 2003), pp. 34-35.

[6] Movies Begin: A Conference Commemorating the 100th Anniversary of Motion Pictures (Yale University, 7-9 maggio 1993).

[7] Si veda in particolare A. Gaudreault, "Les *vues cinématographiques* selon Georges Méliès, ou: comment Mitry et Sadoul avaient peut-être raison d'avoir tort (même si c'est surtout Deslandes qu'il faut lire et relire)", in J. Malthête, M. Marie (sous la dir. de), *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle?* (Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle/Colloque de Cerisy, 1997), pp. 111-131.

[8] Cit. in L. Gervereau, *op. cit.*, p. 12.

[9] Si veda A. Gaudreault, P. Marion, "Le Cinéma naissant et ses dispositions narratives", *Cinéma & Cie*, n. 1 (2001), pp. 34-41.

[10] Il nostro esempio rimanda al quaderno pubblicato la settimana dal 8 al 14 luglio 2006 (n. 9).

Libération
écrans
L'HEBDO DE TOUS LES ÉCRANS **SEMAINE DU 8 AU 14 JUILLET**
élévision | internet | cinéma | dvd | jeux | téléphone |

Frank Kessler, Universiteit van Utrecht
et Sabine Lenk, Filmmuseum Düsseldorf

Comment découper une période?

1. En proposant de nous interroger sur la manière dont on peut découper une période dans l'histoire du cinéma,[1] en l'occurrence celle désignée généralement comme "le cinéma des premiers temps", nous nous trouvons en fait dès le départ en plein centre de la problématique, car cette période elle-même nécessiterait d'être définie au moyen de critères un tant soit peu rigides. Or, même Domitor, l'association internationale pour le développement de la recherche sur ledit "cinéma des premiers temps", se sert dans ses statuts d'une circonlocution relativement floue de la période dont elle s'occupe. L'association dit avoir pour but "l'étude systématique de l'activité cinématographique des origines du cinéma à 1915 environ".[2] Le *terminus ab quo* est laissé dans le vague par le choix du pluriel "origines" (sans aucun doute cherchait-on à éviter d'éventuels débats sur la question de l'"invention véritable" du cinéma), et le *terminus ad quem* est proposé sous forme d'une date approximative seulement (1915 *environ*).

Notre objectif étant, toutefois, de regarder de près les différents découpages proposés *à l'intérieur* de cette période, nous en resterons là, tout en étant très conscients du fait que notre point de départ pourrait alors paraître quelque peu compromis. Mais, comme nous essayerons de le démontrer, ceci n'est pas seulement un problème quasiment inévitable, mais aussi un problème, pour ainsi dire, tout relatif.

Commençons alors par un constat aussi simple et évident qu'important et lourd de conséquences. Dans une remarque chère à André Gaudreault,[3] Jonathan Crary déclare "that there are no such things as continuities and discontinuities in history, only in historical explanation",[4] et l'on peut ajouter que cela, par conséquent, vaut également pour les périodes historiques (périodiser, c'est identifier une discontinuité, bien que l'inverse ne soit pas forcément toujours le cas). La périodisation, autrement dit, est une opération historiographique qui n'implique nullement *l'identification d'unités préexistantes*, appelées alors "périodes", mais qui consiste en *la construction de telles unités* selon des critères de pertinences établies auparavant de manière plus ou moins cohérente. La périodisation est alors plutôt un critère de description de l'objet.

Pour revenir à notre point de départ, à savoir ledit "cinéma des premiers temps", il apparaît que le *terminus ab*

quo soit défini au moyen d'un critère d'ordre essentiellement technologique, à savoir "l'avènement" d'un certain type d'appareil (mais, pour des raisons déjà évoquées, on se garde bien d'en privilégier un en particulier), tandis que le *terminus ad quem* ne soit pas seulement en lui-même approximatif, mais aussi en ce qui concerne le critère selon lequel il a été fixé (des changements dans l'industrie cinématographique, l'apparition de nouvelles formes esthétiques, la première guerre mondiale?).[5]
D'où aussi cette remarque de Michèle Lagny, qui identifie clairement le problème général des critères de périodisation dans le domaine du cinéma:

> *L'histoire du cinéma a fort peu conceptualisé ses "périodes": d'une part, elle conserve la plupart du temps la rhétorique de l'histoire-récit, qui veut raconter une saga, en entier ou par fragments successifs, dans un temps uniforme et dans une relation de consécution-conséquence, de l'autre elle ne se détache pas des périodisations de l'histoire générale, traditionnellement marquée par les grandes césures politiques nationales (guerres, changements de régime...), tout en essayant de tenir compte, dans le détail, d'une spécificité qui apparaîtrait à travers des transformations technologiques et stylistiques.*[6]

Si, dans le cas de la recherche sur le cinéma des premiers temps, du moins sous sa forme actuelle, l'histoire-récit n'est pas forcément l'objectif premier, il est clair que le problème fondamental subsiste malgré tout. Cela étant, les difficultés liées à l'opération de périodisation sont bien connues en Histoire. Car après tout – et malgré tout – c'est une opération dont l'importance est indéniable. Antoine Prost, dans ses *Douze leçons sur l'histoire*, affirme alors:

> *L'action de périodiser est unanimement légitime et aucun historien ne peut s'en passer. Mais le résultat semble pour le moins suspect. La période prend l'allure d'un cadre arbitraire et contraignant, d'un carcan qui déforme la réalité. C'est qu'une fois l'objet historique "période" construit, il fonctionne inévitablement de façon autonome.*[7]

Et un peu plus haut: "La périodisation identifie continuités et ruptures. Elle ouvre déjà la voie à l'interprétation. Elle rend l'histoire sinon déjà intelligible, du moins pensable".[8]
La période dite du "cinéma des premiers temps" une fois définie et, qui plus est, *institutionnalisée*, les remarques de Prost permettent de supposer une certaine dimension stratégique, non pas seulement dans la manière dont elle est découpée en tant que telle, mais aussi et surtout dans les articulations internes que les historiens proposent, ou plutôt: postulent.

2. Pour ce qui est des histoires de cinéma traditionnelles, celles qui, *grosso modo*, présentent le programme que David Bordwell, dans son étude sur des histoires stylistiques du cinéma, appelle la "version standard",[9] la période des débuts est, on le sait, généralement caractérisée comme celle du "cinéma primitif". Un cinéma, donc, qui n'a pas encore trouvé sa vocation, mais qui réussit à évoluer rapidement vers sa destinée, qui est celle de devenir un art. D'où aussi les efforts de légitimer le cinéma en tant qu'expression artistique qui sont sous-jacents à la quasi-totalité de ces écrits. Les discontinuités qui articulent la période de ce cinéma dit primitif marquent alors au premier chef des étapes du progrès sur cette voie vers le cinéma en tant qu'art. La périodisation, autrement dit, est ici au service d'un projet de type téléologique.
Ce sont, dans la plupart des cas, deux principes qui régissent l'articulation de la période: d'une part les "grands hommes" qui, après la phase de l'invention, y figurent alors en tant que innovateurs importants faisant avancer le cinéma sur la route de son destin, et d'autre part, traversant en quelque sorte le premier principe, celui des différents développements nationaux. Le tout forme, pour reprendre l'heureuse expression de Thomas

Elsaesser,[10] quelque chose comme une course de relais vers le but fixé dès le départ, à savoir l'épanouissement esthétique du cinéma enfin devenu art. Les noms qui reviennent sans cesse alors sont, de manière peu surprenante, ceux de Méliès, de Zecca (ou de Pathé) du côté français, de Porter et de Griffith du côté américain. L'année 1908 apparaît dans cette perspective comme moment charnier, marquant la fin de la période des pionniers et le début de celle de l'avant-guerre (on notera de nouveau l'hétérogénéité des critères de découpage utilisés ici).

Ainsi, dans l'*Histoire du cinéma* de Maurice Bardèche et Robert Brasillach, la période se divise en une partie présentant "Les premiers pas du cinéma (1895-1908)", avec Méliès comme figure-clé, et une deuxième portant sur "Le cinéma d'avant-guerre (1908-1914)" à travers, notamment, les différents cinémas nationaux.[11] Lewis Jacobs, dans son *The Rise of the American Film: A Critical History*, propose une tripartition allant d'un *fade-in* (1896-1903), marqué par Méliès qui est celui à avoir compris le potentiel artistique du cinéma, à une époque de fondation (1903-1908) pour laquelle Porter est la figure emblématique parce que Lewis le crédite de la parenté du principe de montage, pour arriver à celle d'un développement (1908-1914) inaugurée notamment par les découvertes de Griffith.[12] Georges Sadoul divise le deuxième tome de son *Histoire générale du cinéma*, intitulé "Les pionniers du cinéma 1897-1907" en deux parties, la première couvrant "L'époque Méliès (1897-1902)", et la deuxième "L'époque Pathé (1903-1909)". Méliès doit passer le relais, parce qu'il "ne changea rien à sa méthode" (comme le dit le titre du chapitre 17), et Porter y figure en tant que "Zecca américain" (chapitre 25). La fin de la période des pionniers coïncide alors avec les débuts de Griffith (chapitre 32) et 1908 y figure comme "année pivot" (chapitre 33).[13] Le tome 3 est le premier volume consacré à la manière dont "Le cinéma devient un art (1909-1920)" et couvre la période de l'avant-guerre (1909-1914), décrivant comment "la France perd son hégémonie". Ici, ce sont les différents cinémas nationaux et leurs "écoles" qui sont traités, souvent en des termes indiquant leur place sur la voie du progrès (voir les titres de chapitres tels "dernières féeries, premiers dessins animées", "apothéose italienne", "avènement du cinéma danois", "stagnation britannique" etc.), avec les débuts de Chaplin et les films de série comme point culminant.[14]

Ce type de raisonnement se trouve en fait dès 1911 dans la série d'articles que Victorin Jasset consacre à une "Etude de la mise en scène en cinématographie".[15] Jasset décrit en fin de compte également une sorte de course de relais avec, cette fois-ci, le cinéma français comme coureur principal, reprenant, pour ainsi dire, les témoins à droite et à gauche et dépassant ainsi la concurrence en l'influençant en même temps. Jasset décrit l'évolution du cinéma avant tout en termes d'"écoles" qui se forment, qui s'essaiment, se transforment, et se meurent, et dont il mesure l'impact sur l'évolution générale du cinéma, aussi bien esthétiquement qu'économiquement. Voici quelques exemples caractéristiques de la démarche de Jasset:

A propos des premiers comiques anglais et français:

> *L'école anglaise, imparfaite mais originale, pillée par eux [les premiers réalisateurs de la Pathé], fut transformée, mise au point, et ils créèrent dans le genre comique des petits chefs-d'œuvre qui restent encore les modèles du genre. Ce fut la première école française.*[16]

A propos de Méliès:

> *Méliès créa la féerie cinématographique. Partant de quelques truquages connus en photographie, il inventa de toutes pièces la série des effets féeriques à laquelle on n'a rien ajouté depuis. [...] Il eut longtemps la vogue que méritait sa valeur. Son école mourut de n'avoir pas voulu évoluer.*[17]

A propos du rapport entre comiques français et italiens:

> *En somme, l'Ecole italienne n'aide pas à l'évolution de l'art cinématographique. Elle serra de près l'Ecole française, dont elle exagéra les défauts, suffisamment grands déjà.*
> *[...] La maison Pathé avait formé une école qui, après s'être imposée, s'essaimait.*[18]

Les différentes articulations à l'intérieur du cinéma des débuts, telles qu'elles se profilent dans l'historiographie "classique", apparaissent alors plutôt comme des étapes dans un mouvement progressant – d'une course à relais – vers le cinéma comme art. Ce *telos* fournit alors à la fois les critères de sélection en ce qui concerne les éléments-clés à souligner par l'historien, et les arguments pour le découpage interne de la période.[19]

3. Les représentants d'une nouvelle approche des débuts du cinéma après le célèbre, voire légendaire congrès de la FIAF à Brighton en 1978, ont avant tout cherché à bien marquer la *différence* entre les films de cette période et le cinéma narratif classique. Ainsi Noël Burch, dans ses travaux fondateurs, propose la distinction entre un Mode de Représentation Primitif (MRP) et un Mode de Représentation Institutionnel (MRI), tandis que Tom Gunning introduit, avec André Gaudreault, un autre couple de concepts – le cinéma des attractions vs. le cinéma de l'intégration narrative – qui fera fortune, comme on le sait. Bien qu'il s'agisse, dans les deux cas, de catégories désignant avant tout des modes de représentation différents, elles ont également très vite, et peut-être inévitablement, fonctionné comme des catégories de périodisation. Ou plutôt: en opposant deux modes dans une perspective qui, en l'occurrence, est forcément diachronique, ces couples de concepts provoquent automatiquement la question, à quel moment il faut situer la rupture entre les deux, ou le passage de l'un à l'autre.
Comme l'explique Thomas Elsaesser, chez Burch la date donnée pour ce changement – tantôt 1905, tantôt 1906, voire 1907 – relève en fin de compte de l'axe de pertinence choisi:

> *Or, ces dates diverses résultent aussi des revirements de perspective opérés par Burch, et dépendent ainsi des facteurs que, selon le cas, il juge prioritaires: facteurs formels (contre-champ, raccord sur le regard), facteurs techniques (projection sans scintillement), facteurs idéologiques (embourgeoisement).*[20]

De même, Tom Gunning, dans la définition qu'il donne du cinéma des attractions dans l'*Encyclopedia of Early Cinema*, procède-t-il à une mise en rapport direct de ces deux aspects, à savoir celui de la caractérisation d'un mode de représentation et celui de la périodisation:

> *The phrase "the cinema of attractions" [...] characterized the earliest phase of cinema as dedicated to presenting discontinuous visual attractions, moments of spectacle rather than narrative. This era of attractions was followed by a period, beginning around 1906, in which films increasingly did organize themselves around the tasks of narrative.*[21]

Ici, c'est alors l'avènement d'un régime principalement narratif qui fonctionne comme critère de découpage entre une "toute première phase" et celle qui la suit.[22]
On voit, cependant, qu'il y a une différence de taille entre la démarche des "nouveaux historiens" et celle des historiens dits "classiques". Si, pour ces derniers, le découpage interne à la période du cinéma des origines désigne les étapes franchies dans cette "course de relais" vers un but précis, c'est-à-dire le cinéma enfin devenu un art, dans l'approche révisionniste la périodisation découle plutôt d'un axe de questionnement choisi. De

ce point de vue, on pourrait dire que dans les travaux plus récents les chercheurs privilégient plutôt la devise formulée par le Lord Acton en 1895 dans sa conférence sur l'étude de l'histoire: "Study problems, not periods!".[23]

Bien que cela ne fasse pas disparaître le problème de la périodisation – comme l'explique Antoine Prost, c'est une opération indispensable pour l'historien –, celui-ci se trouve alors considérablement relativisé. Cela étant, les nombreux débats autour, justement, des questions de périodisation montrent bien que l'on y voit souvent un enjeu d'ordre particulier. Ainsi, dans sa critique du concept de cinéma des attractions, qu'il voit alors notamment comme une tentative de périodisation, Charles Musser est amené à proposer une tripartition de la période d'avant 1908, distinguant une première phase, assez brève, du cinéma en tant que nouveauté, allant de la fin 1895 jusqu'au début 1897, et durant laquelle on peut en effet dire qu'il apparaît comme un cinéma des attractions, suivi par une période allant de 1897 à 1901 ou 1903 environ, pendant laquelle la responsabilité créative se partage entre les sociétés de production et les exploitants. Au cours de la troisième étape, le contrôle narratif se déplace vers les producteurs, voire les cinéastes. Ce processus, que Musser désigne comme celui d'une "intégration narrative", s'accomplit alors vers 1904-1905, le système continue jusqu'à ce qu'il soit en crise dans les années 1907-1908.[24] Et Musser ajoute: "Je suis d'accord sur le fait qu'il y a une transformation fondamentale des méthodes de représentation (et de production) entre 1907 et 1908 mais elle est significativement différente de celle que Gunning décrit".[25] Or, il apparaît que l'utilisation des termes "attraction" et "intégration narrative" chez Musser diffère considérablement de l'emploi de ces termes chez Gunning (et Gaudreault), et l'on peut alors constater que le découpage proposé ici sert une fonction autre.

De même, quand Corinna Müller suggère que la distinction entre un cinéma des attractions et un cinéma d'intégration narrative revient peu ou prou à la même chose que la sienne, parlant de programmes de films courts *versus* longs métrages, il est évident qu'il y a une différence importante entre les deux.[26] Pour l'Allemagne, Müller élabore, dans un travail ultérieur, un découpage en quatre phases, basé également sur la longueur des films:

– la période des films ultra-courts (*Kürzestfilme*) après 1895;
– la période des films courts et des programmes de films courts à partir de 1906/07;
– la période des films longs (ici ce qu'on pourrait appeler des moyens métrages), présentés soit dans un programme mixte avec des films courts, soit dans des séances couplant deux films à partir de 1910/11;
– les long métrages proprement dits après la fin de la première guerre mondiale.[27]

Si cela présente une périodisation sans doute pertinente, il faut bien dire qu'elle ne saurait valoir que pour la recherche précise que Müller est en train de mener, et qui, par ailleurs, est clairement définis du point de vue à la fois du phénomène qu'elle étudie et du contexte national spécifique qu'elle analyse, c'est-à-dire d'une part les modes de présentation de films, et d'autre part la situation en Allemagne.

Se pose alors la question de savoir de quelle manière un tel type de découpage peut s'articuler sur d'autres, notamment – pour revenir au problème des modes de représentation qui est à l'origine des concepts formulés par Burch et Gunning – celui tenant compte de l'évolution stylistique des films.[28] C'est-ce que cherche à faire Ben Brewster, partant d'ailleurs de la thèse de Müller, en comparant les cas de la présentation des films en Allemagne, France, Grande Bretagne et aux USA.[29] Tout en essayant d'en arriver à une conclusion réunissant les deux aspects, il ne peut la tirer qu'en énonçant quelques réserves:

> *Thus the discrepancy [...] between a stylistic opposition between attraction and narrative, on the one hand, and an institutional opposition between short and long films, on the other, can be resolved with some reservations by suggesting three periods: the variety-fairground period, which accommodates, if it is not coterminous with the cinema of attractions; the nickelodeon period, characterized by the development of sophisticated film narrative in a short format; and the feature*

cinema which adopted forms and subject matter from the established narrative and dramatic arts and developed the battery of devices we know as classical cinema. The reservations concern the dates of the transition, which are vague. This is not because it took a certain amount of time to make the transition from one phase to another but because, the institution for each type of cinema being essentially different from one another, they could and did exist side by side for quite long periods.[30]

Ces remarques présentent, pour ainsi dire *in nuce*, le problème fondamental d'une telle entreprise: la multi-temporalité – ou, pour reprendre se terme d'Ernst Bloch, l'*Ungleichzeitigkeit* – des séries au sein du phénomène cinématographique ne se laisse homogénéiser qu'au prix d'approximations conceptuelles, de la suppression des rythmes différents dans l'évolution des pratiques, d'une mise à l'écart des logiques propres à chaque série (on s'étonne par ailleurs du silence quasi-total en ce qui concerne le film de non-fiction d'après la toute première période dans toutes ces tentatives de périodiser le cinéma des premiers temps).

4. Prenons un dernier exemple pour démontrer comment la différence entre les développements en Europe et aux Etats-Unis rend difficile toute tentative d'en arriver à *une* périodisation du cinéma des premiers temps, mais aussi pour voir dans quelle mesure c'est, en quelque sorte, le regard du chercheur qui produit de telles différences. Charlie Keil et Eric de Kuyper, chacun de son côté, se sont interrogés sur la période qui se situe, pour ainsi dire, entre celle du cinéma des attractions, du cinéma des premiers temps "proprement dit", et celle du cinéma de l'intégration narrative, c'est-à-dire les premières manifestations de ce qu'on appelle le cinéma narratif classique. Keil parle alors, pour les Etats-Unis, d'un cinéma transitionnel qu'il situe très précisément entre 1907 et 1913,[31] tandis que de Kuyper utilise le terme "cinéma de la seconde époque" qu'il définit plus généralement comme "le muet des années dix".[32]
Keil détermine le *terminus ab quo* 1907 ainsi que le *terminus ad quem* 1913 de ce cinéma transitionnel en tenant compte de différents facteurs qui selon lui marquent une discontinuité qui permet d'identifier la période en question. Pour le *terminus ab quo* il prend comme point de départ le passage vers un cinéma à dominance narrative qui a été constaté par d'autres chercheurs aussi. Ce passage se joue sur plusieurs niveaux:

Widespread scholarly consensus already recognizes a marked shift toward a more emphatically narrative cinema beginning in 1907. The dominance of narrative exists not only on the level of sheer output, but also in terms of the representational strategies involved. In fact, changes in the industrial sector likely prompted alterations of storytelling techniques. [...] The impact of these altered production practices, combined with narrative films' ascendancy and the proliferation of exhibition venues, spurred filmmakers to initiate changes in filmic representation that would mark a departure from previously established modes.[33]

Pour définir le *terminus ad quem*, Keil a recours à une argumentation nuancée qui part de la standardisation du métrage des films au cours de la période et des conséquences que cela a pour le mode de représentation. Ensuite, il évoque les changements au niveau de l'organisation de l'industrie. Et, finalement, il décrit la différence stylistique des films produits au cours de la période de transition par rapport au style classique qui commence à dominer à partir de 1913. Vu la complexité de son argumentation, il convient de la citer plus ou moins *in extenso*:

First, during the seven-year period from 1907 to 1913, film length conformed to a standardized format of one reel, which remained the accepted norm until the growing dissemination of features, beginning in the United States with some regu-

> *larity after 1912. The retention of a near-uniform running time for the vast majority of films made during the transitional era provided a stable frame for filmmakers to work out the problems posed by the increased length and complexity of story material. Second, and related to the first, by 1913 one can observe the industry moving into another phase of its structural development, as a series of antitrust law suits precipitated the dissolution of the Motion Pictures Patents Company MPPC). The model of distribution initiated by MPPC's General Film Company, that of one company circulating the films of multiple manufacturers, became the industrial norm [...]. This accelerated the trend toward increased consolidation, slowing down the rate of entry into the marketplace by new and inexperienced producers from the highs seen during the early years of the Independent challenge to the MPPC. This, in turn, would promote more uniform development of filmmaking practices in the remaining years until the classical style was in place.*
> *The formal qualities of most American films after 1913 differ from their predecessors in two principal ways. First, scenarists quickly adjusted how they constructed their scripts to accommodate the extended length of the feature: rather than merely expanding the one-reeler, scriptwriters introduced a structure of three or four major sections. Secondly, by 1913 one can find most of the techniques that collectively constitute the classical style already in use.*[34]

Malgré le nombre de facteurs évoqués ici, l'argumentation repose avant tout sur la présentation d'une *accumulation* de points de rupture marquant les discontinuités qui se manifestent selon Keil en 1907 et puis en 1913. Eric de Kuyper, sans donner des dates-repère aussi précis, part également de l'idée d'une altérité du cinéma des années dix qui, selon lui, "n'a que très peu à voir avec le cinéma qui le suit", ni avec celui qui le précède.[35] De Kuyper s'oppose en fait surtout à l'idée que ce cinéma représente une phase transitionnelle:

> *Le cinéma des années dix, que j'aimerais appeler "cinéma de la seconde époque", est, il me semble, encore trop souvent vu à travers l'optique et le filtre de ce qui le suit: les glorieuses années vingt. C'est une approche rétrospective, avec un arrière-goût téléologique du type: "Les années dix préparent les années vingt", tous les chemins menant évidemment à Hollywood et quelques voies de travers à Moscou. Le "cinéma de la seconde époque" a selon moi beaucoup plus l'allure d'un véritable carrefour, où beaucoup de voies et issues seront bloquées et définitivement abolies au profit de certaines normes. Considérer ce cinéma de la seconde époque comme un passage, une transition ("1909-1920: Le cinéma devient un art" pouvait encore écrire Sadoul) a comme conséquence directe que beaucoup d'aspects et des plus intéressants – voire des genres entiers – sont mis à l'écart au profit de cette norme du classique muet.*[36]

Refusant de la sorte de penser le cinéma de la seconde époque comme transitionnel, de Kuyper se concentre alors sur l'altérité de celui-ci. Ainsi, contrairement à Keil, il constate pour les premières années de la décennie justement une "extrême flexibilité narrative", c'est-à-dire une "extrême diversité de la longueur des films", variant de dix minutes à deux heures (et parfois plus).[37] Cette différence entre les observations mises en avant par de Kuyper par rapport à celles de Keil tient sans doute jusqu'à un certain point au fait qu'aux Etats-Unis les formats des films du point de vue de leur longueur se sont standardisés beaucoup plus rapidement et plus rigoureusement qu'en Europe.[38] Mais elle tient aussi à la manière dont les deux auteurs posent leurs questions de recherche et que, par conséquent, de la manière dont ils perçoivent les discontinuités.

5. Regardant ce champ de recherche, on constate alors une tendance à privilégier d'une part des approches se concentrant sur des problèmes assez précis, et d'autre part une volonté de proposer des périodisations ayant une valeur quasiment générale. Il nous semble que les historiens du cinéma (des premier temps ou de la seconde époque) aient intérêt à se souvenir des remarques de Michel Foucault sur la discontinuité:

Comment découper une période?

> *Notion paradoxale que celle de discontinuité: puisqu'elle est à la fois instrument et objet de recherche; puisqu'elle délimite le champ dont elle est l'effet; puisqu'elle permet d'individualiser les domaines, mais qu'on ne peut l'établir que par leur comparaison.*[39]

Toute entreprise de périodisation, qui, au bout du compte, n'est rien d'autre que la postulation d'une discontinuité, aura donc intérêt à bien tenir compte de la relativité fondamentale qui la soutient. Elle est, avant tout, un instrument de travail, un outil descriptif, c'est-à-dire une heuristique. En effet: étudions des problèmes et construisons des périodes, mais soyons prudents dans nos généralisations.

Notes

[1] Cf. aussi la contribution de Annemone Ligensa dans le présent volume.

[2] Statuts de Domitor, § 1.2.2.

[3] Cf., entre autres, A. Gaudreault, "Das Erscheinen des Kinematographen", *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, n° 12 (2003), p. 33.

[4] J. Crary, *Techniques of the Observer* (Cambridge, Massachusetts-London: The MIT Press, 1990), p. 7.

[5] Cela étant, on comprend très bien les raisons pour lesquelles les fondateurs de Domitor ont préféré rester dans le vague plutôt que de courir le risque de voir l'association déchirée par des querelles somme toute peu productives. Pour définir la période couverte par *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* nous – les deux auteurs du présent article et Martin Loiperdinger – avons plus ou moins repris les critères de Domitor, sans toutefois nous interdire d'aller en deçà ou au-delà les deux bornes, incluant par exemple des études concernant la lanterne magique de la période précédant l'avènement de la cinématographie, ou encore des phénomènes intervenant après la fin de la première guerre mondiale.

[6] M. Lagny, *De l'historie du cinéma* (Paris: Armand Colin, 1992), pp. 103-104.

[7] A. Prost, *Douze leçons sur l'histoire* (Paris: Le Seuil, 1996), p. 116.

[8] *Ibid.*, p. 115.

[9] Cf. D. Bordwell, *On the History of Film Style* (Cambridge, Massachusetts-London: Harvard University Press, 1997), notamment pp. 12-45.

[10] T. Elsaesser, "Wilhelminisches Kino: Stil und Industrie", *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, n° 1 (1992), p. 10.

[11] Cf. M. Bardèche, R. Brasillach, *Histoire du cinéma* (Paris: André Martel, 1948).

[12] Cf. L. Jacobs, *The Rise of the American Film: A Critical History* (New York: Teachers College Press, 1939).

[13] Cf. G. Sadoul, *Histoire générale du cinéma. Les Pionniers du cinéma. 1897-1909*, tome II (Paris: Denoël, 1973).

[14] Cf. G. Sadoul, *Histoire générale du cinéma. Le Cinéma devient un art. 1909-1920. L'Avant-guerre*, tome III (Paris: Denoël, 1973). Cette tradition historiographique se prolonge au moins jusqu'à Jean Mitry, *Histoire du cinéma. Art et industrie. 1895-1914*, tome I (Paris: Editions Universitaires, 1967) qui découpe la période 1900-1914 en deux parties dont il traite dans des chapitres intitulés respectivement "L'œuvre des pionniers (1900-1908)" et "Découverte du cinéma (1908-1914)".

[15] Articles publiés dans *Ciné-Journal*, n[os] 165 à 170 entre le 21 octobre et le 25 novembre 1911. Ce texte a été repris in M. Lapierre (sous la dir. de), *Anthologie du cinéma* (Paris: La Nouvelle Edition, 1946), pp. 82-98.

[16] *Ciné-Journal*, n° 165 (21 octobre 1911), p. 51.

[17] *Ciné-Journal*, n° 166 (28 octobre 1911), p. 33.

[18] *Ciné-Journal*, n° 167 (4 novembre 1911), p. 33.

[19] Bien qu'il ne soit pas un ouvrage historique à proprement parler, le petit livre de Hugo Münsterberg *The Photoplay. A Psychological Study* de 1916, réédité sous le titre *The Film. A Psychological Study* (New York: Dover, 1970) contient un chapitre dans lequel l'auteur cherche à esquisser ce qu'il appelle "le développement interne du cinéma". Cependant, Münsterberg ne cite aucun nom, il ne se réfère pas non plus à des cinémas nationaux. Il s'intéresse surtout à l'émergence de divers genres et de divers procédés techniques. Münsterberg, autrement dit, ne décrit pas ce "développement interne" comme une course à relais.

[20] T. Elsaesser, "Hommage an Noël Burch", *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, n° 12 (2003), p. 57 (la traduction est de nous).

[21] T. Gunning, "Cinema of Attractions", in R. Abel (sous la dir. de), *Encyclopedia of Early Cinema* (London-New York: Routledge, 2005), p. 124.

[22] Pour une critique d'une telle visée considérant le cinéma des attractions comme une période plutôt que comme un mode spécifique de représentation, cf. F. Kessler, "The Cinema of Attractions as *Dispositif*", in W. Strauven (sous la dir. de), *The Cinema of Attractions Reloaded* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006), pp. 57-69.

[23] L. Acton, *A Lecture on the Study of History, Delivered at Cambridge, June 11 1895* (London: Macmillan, 1895), p. 142, cité dans A. Prost, *op. cit.*, p. 75 e p. 116. Pour être tout à fait précis, il faut ajouter que Lord Acton prononce cette devise à la fin de son discours, avec toute une série d'autres qu'il caractérise alors comme "those shining precepts which are the registered property of every school", donc plutôt comme un lieu commun. Cela n'empêche que cette devise adresse en effet une vraie question.

[24] Cf. Ch. Musser, "Pour une nouvelle approche du cinéma des premiers temps: le cinéma d'attractions et la narrativité", in T. Lefebvre, M. Marie (sous la dir. de), *Les Vingt premières années du cinéma français* (Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995), notamment pp. 166-172. Voir aussi le découpage proposé par R. Abel, *The Ciné Goes to Town. French Cinema. 1896-1914* (Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1998). Abel distingue alors quatre périodes: "The Cinema of Attractions, 1896-1904", "The Transition to a Narrative Cinema, 1904-1907", "The Pre-Feature, Single-Reel Story Film, 1907-1911", "The Rise of the Feature Film, 1911-1914". On voit bien à la fois la similarité et la différence avec la périodisation élaborée par Musser.

[25] Ch. Musser, *op. cit.*, p. 172.

[26] Cf. C. Müller, *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen* (Stuttgart-Weimar: J.B. Metzler, 1994), pp. 4-5.

[27] C. Müller, "Variationen des Kinoprogramms. Filmform und Filmgeschichte ", in C. Müller, H. Segeberg (sous la dir. de), *Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm 1905/06-1918* (München: Wilhelm Fink Verlag, 1998), p. 45.

[28] C'est un problème souligné également par M. Lagny (*op. cit.*, p. 115) quand elle discute la périodisation des modes de production dans le cinéma américain proposée par J. Staiger, "The Hollywood Mode of Production to 1930", in D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson, *The Classical Hollywood*

Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960 (New York: Columbia University Press, 1985), pp. 113-141. Lagny remarque: "On voit donc se formuler l'hypothèse que s'il y a une périodisation possible de la production américaine, elle ne réussit que partiellement à coordonner l'évolution technico-économique avec les mutations stylistiques. Ainsi se profile une multitemporalité interne au phénomène cinématographique qui entraîne une nouvelle interrogation sur les relations qu'entretiennent réciproquement les différents niveaux (technique, économique, esthétique, ici) qui le constituent."

[29] B. Brewster, "Periodization of Early Cinema", in Ch. Keil, S. Stamp (sous la dir. de), *American Cinema's Transitional Era: Audiences, Institutions, Practices* (Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 2004), pp. 66-75.

[30] *Ibid.*, p. 73.

[31] Ch. Keil, *Early American Cinema in Transition. Story, Style, and Filmmaking 1907-1913* (Madison: University of Wisconsin Press, 2001).

[32] E. de Kuyper, "Le Cinéma de la seconde époque: le muet des années dix", *Cinémathèque*, n° 1 (mai 1992), pp. 28-35 et "Le Cinéma de la seconde époque: le muet des années dix", *Cinémathèque*, n° 2 (novembre 1992), pp. 58-68.

[33] Ch. Keil, *op. cit.*, p. 11.

[34] *Ibid.*, pp. 11-12.

[35] E. de Kuyper, "Le cinéma de la seconde époque: le muet des années dix", *Cinémathèque*, n° 1, cit., p. 30.

[36] *Ibid.*

[37] *Ibid.*, p. 31. De Kuyper discute par la suite aussi l'emploi spécifique des intertitres dans les films de cette époque ainsi que, dans la deuxième partie de l'article, le mode spectaculaire dans la présentation des films et un mode de représentation qu'il appelle "épique", en se référant à Brecht.

[38] Cela apparaît notamment dans la production, mais aussi dans la distribution et la présentation des *serials* qui sont généralement adaptés aux besoins des différents marchés nationaux. Cf. R. Canjels, *Beyond the Cliffhanger. Distributing Silent Serials*, doctoral dissertation (Utrecht: Utrecht University, 2005).

[39] M. Foucault, *L'Archéologie du savoir* (Paris: Gallimard, 1969), p. 17.

Annemone Ligensa, Universität Siegen

The Origin of Attractions and the Attraction of Origins: Periodization of and within Early Cinema

Periodization can [...] be regarded as a seductive theater where all too often, to paraphrase Wittgenstein, the rhetoric of temporality goes on holiday.[1]

[N]othing can permanently please, which does not contain in itself the reason why it is so, and not otherwise.[2]

Introduction

Early cinema is usually conceptualized in contrast to classical cinema, but this perspective is too limiting.[3] It does not enable an adequate understanding of early cinema's position in media history nor of the polymorphism and dynamism within this period. The emergence of cinema reveals change as well as continuity in media history. Thus, the question of periodization needs to be addressed even *within* the early period and by different criteria than have previously been proposed. In this essay, I will use Germany as a case study, since it is based on the extensive empirical work by the research project on early German cinema at the University of Siegen, Germany, entitled "Industrialization of Perception." As part of the research center "Media Upheavals," which examines the profound changes of the media landscape around 1900 and 2000, it is centrally concerned with the subject of periodization. I cannot discuss early cinema in its total complexity here, but must focus on the most important aspects specifically related to periodization.[4]

Philosophy of periodization

Historians have become increasingly self-conscious about periodization in general:

> *The problem of periodization in history involves all of the philosophical or methodological issues that permeate current discussions of historical knowledge and its representation: relativism, narrativity, master narratives, objectivism, rhetoricity and the linguistic turn, ideology and contextualism, to name only a few of the major issues of the "present" moment.*[5]

Despite being a basic historiographic practice, it is rarely explicitly addressed. In his overview of the subject

Green assesses: "Periodization is among the most prominent and least scrutinized theoretical properties of history."[6] Whether explicit or implicit, there are two major epistemologies behind historiography in general: constructivist (dominant in the humanities) vs. realist (dominant in the social sciences).[7] However, despite the fact that they are often polemically opposed in academic rhetorics, closer examination reveals that they form poles of a continuum instead of a dichotomy (arbitrariness vs. adequacy). The degree to which a set of periods is determined by the object in question vs. the researcher as subject is quite relative. Of course, identifying events and cutting periods from continuous time is a human endeavor and therefore entails interpretation. However, the degree of interpretation depends upon the object in question. For example, a biographer facing the task of investigating Marlene Dietrich's birth date will find out that she lied about it in her passport, and within a given set of widely shared empirical knowledge and cultural practices (e.g. human birth, calendar, record keeping) there would be no disagreement with this finding.

Similarly, the setting of dates and periods of cinema entails premises, but some of these are empirically closer to the object than others, depending on how the object is defined. For example, when we define "cinema" as the mere introduction of a new projection technology of moving pictures to a large audience, we would set the year 1895 as "birthday" (as most film historians do); when we define it as a media institution characterized by the exhibition practice of a permanent, theatre-like building showing only films, we would use the year 1905 (as Gaudreault/Marion have proposed).[8] When early cinema as a period is characterized as "primitive," this entails aesthetic analysis (and sometimes even value judgments),[9] whereas Müller's use of film length is a construction in terms of the boundaries used, but one that is based on a parameter measurable with simpler means for which consensus is easily achieved.[10] Regarding a constructivist and a realist position as a dichotomy would make a researcher's choice a matter of his epistemological "beliefs" in general, but regarding it as a continuum would lead to the more pragmatic question: Why choose one system of dates and periods over another among almost limitless possibilities? Answering this question is necessary for systematic research and its presentation. In the Siegen project, we use a periodization based on empirical knowledge of the object as well as constructively guided by research objectives.

Aims of periodization

The function usually attributed to periodization is providing an organization of knowledge. However, a constructivist position recognizes that description is not an innocent endeavor, but already entails theoretical premises concerning the object in question. By contrast, a set of periods completely devoid of empirical characteristics of its object would not fulfill its descriptive function. For example, looking back from our experience of cinema as it is today, we might use styles of narration based on fictional genres as a guide for constructing periods, but this would lead to an oversight of the large number of non-fiction genres in the first years of cinema (as later research reminded us).[11] Furthermore, mere description hardly seems enough – neither is it the only function of periodization, even if others often remain implicit, nor should it be. For example, Müller's periodization of early films based on length produces little dispute, but it also reveals little *per se*, namely neither *why* the length increased nor other developments beyond this fact. Green attributes great practical value to it: "Periodization is both the product and the begetter of theory."[12]

As Gunning reminds us, "periods are entirely arbitrary unless one can map a certain narrative by using them."[13] The term "narrative" usually implies a constructivist epistemology, the term "explanation" would be preferred by a realist one, but both represent the idea of meaningful temporal developments, which is basic to historical research, so there would be fairly little dispute on this matter. However, other "higher level" aims vary widely

and are more heatedly debated. For example, deciding whether an object is worthy of academic attention is often based on value judgments. In the case of early cinema, it was first ignored by being "undervalued" as primitive and then put on the academic map by being somewhat "overvalued" through a comparison with avant-garde styles. By contrast, one could argue from a sociological point of view that early cinema is worthy of study because it was appreciated by such a large number of people that it was relevant for the popular culture of its time. Even more controversially, Bean has suggested within a feminist agenda that the entire silent period should be called "early cinema" due to a distinct mode of address.[14] Since the study of early cinema is well established by now (thanks to international scholars too numerous to mention), the Siegen project has chosen to lay emphasis on explanation and re-examine some common theories (e.g. the "modernity thesis") based on further empirical research.

Film corpus

The term "cinema" has multiple meanings: it refers to a technical medium (i.e. the projection of moving images), or a cultural institution (i.e. exhibition in permanent cinemas), or a group of films (in their entirety or further differentiated by criteria such as country, aesthetic paradigm, or period). However, these aspects are not merely unrelated meanings of the same word, but actually connected in multiple ways. The types of films shown were closely related to the exhibition venues, of which some were culturally specific. For example, many of the films of the "cinema of attractions" (Gunning)[15] were originally made for fairgrounds, an institution more common in Europe than the USA. Film history began as an academic endeavor mostly within the paradigm of "text"-centered hermeneutics, but scholars have come to realize how important the context is for understanding films, explaining why they were produced the way they were and how they were experienced by contemporaries (e.g. Allen's work on film and variety theaters,[16] Musser's concept of a history of "screen practice").[17] Furthermore, it has become increasingly acknowledged that an "aesthetic canon" of films is an insufficient basis for film historiography, e.g. as Lagny resolutely puts it: "No historical question will be solved with a selective choice of sources."[18] Thus, gaining adequate knowledge of the object in question, including useful periodization, requires a daunting amount of research. However, specifically concerning early cinema, the pragmatic problems involved cannot even be solved by diligence alone. Not only would it be impossible for a single researcher to analyze all extant film copies in a reasonable amount of time, this would not provide enough information, not even for purely film-centered questions, because not all films are extant or accessible, and which of them are is determined by historical accident and/or decisions of archiving.[19] Thus, informed choices must be made concerning the construction of a film sample and also a corpus of other material to be studied.

The Siegen project has developed a unique approach to address these issues. We have collected film programs from newspapers of nine cities representative for Germany regarding size and location. Exhibitor's choices better reflect what types of films were popular with audiences than mere supply data, albeit indirectly (unfortunately, there is no box-office data for the period, but the interpretations are further substantiated by other contemporary sources). As far as copies are extant we examine the films themselves, with interpretative methods (e.g. analyzing their themes) as well as digital tools (e.g. calculating their editing rate). In addition, we collected contemporary advertisements, reviews etc., especially for the films that are not extant. Furthermore, from material such as trade papers, local records etc., we collected information on the cinemas of these nine cities, on the variety theaters of some of them, and on the traveling shows visiting Germany's fairgrounds at the time. By this method, we gained a systematic and vivid picture of early cinema in Germany between 1895 and 1914.[20]

Periodization of (early) cinema history

Needless to say, the main object of periodization in film history is film, but using and analyzing only films need not lead to the most useful result. Other criteria have been introduced, e.g. other media, distribution, cultural context, albeit in an eclectic manner.[21] I would like to show how the Siegen project's empirical research on historical developments may revise periodization and vice versa.

Film was most significantly shaped by the exhibition venues into which it was integrated. In the beginning, these were mainly variety theaters and fairground traveling shows. Film was first introduced in urban variety theaters as a technological innovation like many others, so the form and content of the first films were of lesser interest than the technology itself. Thus, Musser's "novelty phase" is an apt term.[22] However, this novelty value wore off in a very short time, so film could only remain popular by finding a new, unique profile. In German high-class variety theaters non-fiction films became very popular, whereas smaller variety theatres showed mostly fictional films. Both types were integrated into the variety format (e.g. regarding placement, length, composition). At the same time, traveling shows presented films on fairgrounds all over Europe, bringing films even to rural audiences. They also adapted their offerings to their context and traditions: They showed only films, also shorts, but mainly fictional fantasies with a timeless appeal instead of a topical one (trick films, fairy tales etc.). The films of both venues together form the "cinema of attractions" (in Germany from 1895 to 1907). The first permanent cinemas, the store-front cinemas, adapted the traveling show model and gradually put it out of business, as they spread from large cities to small towns. Their programs were longer, because they did not operate in a context with other entertainment offerings, but rather with activities such as shopping. A regular audience necessitated a frequent change of program, which immensely stimulated production. Finally, the picture palaces appeared in large cities. They imitated the legitimate stage and offered longer dramatic films for an entire evening's entertainment, but the program was still mostly comprised of several films. A program of one or two stand-alone, narrative feature films, i.e. "classical cinema," did not become dominant in Germany before the early 1920s. Thus, the main characteristics of films are best explained by the venue for which they were made, so we regard exhibition as a useful criterion for periodization. The period boundaries reflect when a form became dominant, rather than marking its first appearance (as Brewster has also suggested).[23] However, it must also be stressed that this was not a linear or necessary development, so this periodization should not be understood as such. For example, the so-called "transitional phase" is the result of several competing film exhibition venues existing at the same time; it is not a development from one phase to another initiated within filmmaking.[24] Thus, Gunning's reservations about the "teleological" implications of most periodizations are fully justified,[25] even though the reason for this seems not to have been fully explained.

Demand factors influenced developments much more than supply factors. Technological and aesthetic innovations arise by the initiative of producers, but within a free market system they are only developed if the audience accepts them – a fact which is frequently underestimated and which influences periodization. A few examples must suffice here. Firstly, even though innovative strategies in distribution such as the so-called "monopoly film," which secured exclusive rights, were advantageous for distributors (as Müller describes), they could not force longer films onto existing exhibition forms, nor on audiences. Thus, exhibition is more significant for periodization than distribution (which Quinn proposed).[26] Secondly, WWI was of course an earth-shattering event of history in general, but it influenced film history much less than it has been assumed (apart from specific phenomena such as front cinemas). The content of international variety theaters and fairground shows was made for cross-national appeal,[27] but permanent cinemas catered to local audiences. In Germany, permanent cinemas, the long narrative film, and with it more culturally specific content were firmly established and stimulated domestic production well before WWI, rather than being caused by the import ban it brought about.

Thus, WWI is not a useful period boundary, because it implies causality – apart from the fact that it began in different years in different countries. Thirdly, the programs clearly show that developments in American narrative style were not favored in Germany, no matter how aggressively they were exported, so whatever validity the teleology towards a "classical Hollywood cinema" may have for America, its global impact on popular narrative film is overestimated.[28] Thus, film history can neither be explained by a specific ideology nor general perceptual propensities alone, and periodization should not imply this, as the Bordwell/Staiger/Thompson model does, which assumes that the "classical Hollywood cinema" was the most successful solution for both the capitalist film industry and for the human perceptual apparatus and avant-garde art was its admirable but marginal challenger.[29]

Whereas all these aspects are at least indirectly reflected in most of the periodizations proposed, some film-immanent categories actually obscure important aspects. For example, the "attraction vs. narration" dichotomy is useful for description, but very problematical as periodization, for even more reasons than have been identified so far.[30] Not only do individual non-fiction films have narrative properties (as Musser has shown),[31] they were also composed into programs with a narrative progression (as Garncarz has shown).[32] Conversely, spectacle did not disappear from longer narrative films; for example, Italian epics, which were screened in Germany, celebrated it exuberantly (as other film genres do to this day).[33] Neither is editing very useful *per se*.[34] Of course, complex continuity editing took time and effort to develop, but it was stimulated by the demand for longer, more complex stories, which already existed in other media.

Furthermore, the most problematical implication of some film periodizations, which use events external to media history, is that film history is either directly caused by or reflects general historical developments (e.g. urbanization, industrialization, modernization, or specific events such as WWI). Lagny has argued that film history must be considered in the context of cultural and general history, but also understood in its specificity.[35] In some respects, early cinema is as dynamic as the period in general, because a new medium became very popular in a very short time, and innovations in the production, distribution and exhibition sectors were introduced at an incredible pace, but none of them required a sudden, total change of audience preferences or reflect the profound changes at the turn of the century in a simple manner. A problematical concept in this connection is the so-called "modernity thesis," i.e. that early cinema directly reflects or even promotes other historical changes, some of which are even questionable *per se*, e.g. the idea of a "plasticity of perception."[36] As shown for Germany, not only was film first integrated into existing structures, and new structures adapted older ones, but interpreting film periods only as a progression of aesthetic paradigms directly connected to history as a unified whole would lead to the implausible argument that early cinema was more "modern" than classical cinema, just because its aesthetics have some similarity with "modernism" (e.g. fragmentation, anti-illusionism etc.) and/or because it was highly valued by some avant-garde artists. Processes of modernization significantly vary in degree and speed in different countries, depending on their economic, social, political and cultural systems; especially for Germany, Elsaesser's/Wedel's concept that early cinema was suspended between tradition and modernity is more fitting.[37] Furthermore, the idea of historical development as a unified whole has been criticized in general; e.g. Mandelbaum questioned assumptions of

> *an overriding unity that embraces all aspects of social life. Such a unity is sometimes held to be based on the dominance of some form of institutional structure, as has sometimes been held by Marxists; sometimes it has been identified with a pervasive* Zeitgeist*; at other times it is more modestly claimed that there are common intellectual presuppositions and common forms of sensibility that underlie traits common to the social institutions and to the cultural products of an age. […] [A]ny one of these monistic tendencies will do much to obliterate the degree of independence that, I believe, must be preserved in various fields of historical inquiry.*[38]

A "symptom" of this is the fact that different arts tend to have different periodizations:

> *Defining a period in one art, we touch them all. [...] Like other promiscuous relations, the interplay among periods in the arts can lead to illegitimate results. To speak of a period in a single art with a modicum of precision is difficult enough; to speak of a period that cuts across several arts is to introduce incalculable possibilities of confusion. Caution dictates a certain modesty in comparing the arts. [...] Nevertheless, comparison of periods in different arts remains indispensable for the historian of an art.*[39]

The more factors we take into account (e.g. not just economic ones), the more complex the picture becomes – on the other hand, replacing the idea of a "genealogy" with an "archeology" (as Elsaesser has recently proposed) might lead to giving up explanation altogether.[40] An example that even a degree of contingency might be dealt with systematically is the appearance of store-front cinemas in Germany. This phenomenon was prompted by the fact that small shops were put out of business by large department stores, so that shopkeepers had to look for new business opportunities.[41] Thus, store-front cinemas were brought about by general economic developments that were external to the media system.

Finally, as with general temporal aspects, spatial complexity should also be a concern of periodization. On this aspect, Kracauer is often quoted: "At any given historical moment [...] we are confronted with numbers of events which, because of their location in different areas, are simultaneous only in a formal sense."[42] However, this makes simultaneity in different cultural contexts look too much like coincidence or too complex to approach at all. Historians have been calling for studying history on a global level in general, which has consequences for periodization. "When historians address the past from global points of view and examine processes that cross the boundary lines of societies and cultural regions, the problems of periodization become even more acute."[43] Conversely, "it stands to reason that processes of cross-cultural interaction might have some value for purposes of identifying historical periods from a global point of view."[44] A truly "global" history is very difficult to achieve in a satisfying way in practice, but as a "regulative idea" (as Kant might call it) it is extremely important, especially for media studies. Firstly, cultural comparisons reveal which processes are culturally specific and which more general, and thus help identify causes for historical developments. Secondly, beginning around 1900 media institutions as well as the form and content of their products increasingly operated on a global scale and therefore cannot be understood without studying cross-cultural interaction. At the same time, there are also currents working in the opposite direction, i.e. towards national differentiation and preserving (and maybe even inventing – see Hobsbawm)[45] local traditions through media. Using an integrative and reception-oriented periodization and the insights connected with it as a model for researching other countries could produce fruitful comparisons. According to current knowledge, this model seems to be the common denominator of most countries (see Brewster), but we assume that developments diverged with processes of nationalization. With the refinement of methods, including the use and development of new digital tools like the ones of the Siegen project, the chances for progress by further research in this vein are better than ever.

Notes

[1] R.S. Baker, "History and Periodization," *Clio*, vol. 26, no. 2 (1997), pp. 135-141, quotation p. 138.

[2] S.T. Coleridge, *Biographia Literaria* (1817), Project Gutenberg e-book, http://www.gutenberg.org/etext/6081, 15 February 2007.

[3] I would like to thank Joseph Garncarz, Andreas Killen, Frank Kessler, Sabine Lenk, André Gaudreault, Philippe Marion, Amy Sargeant, Ansje van Beusekom and Thomas Elsaesser for stimulating discussions, as well as the organizers of the Udine Conference for their invitation.

[4] For further aspects and details, see J. Garncarz, *Die Entstehung des Kinos in Deutschland. 1896-1914* (Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld [forthcoming]).

[5] R.S. Baker, *op. cit.*, p. 135.

[6] W.A. Green, "Periodization in European and World History," *Journal of World History*, vol. 3, no. 1 (1992), pp. 13-53, quotation p. 13. Works on periodization in literary and art history include: R. Wellek, "Periods and Movements in Literary History," in *English Institute Annual 1940* (New York: Columbia University Press, 1941), pp. 73-93; G. Lanyi, "Further Thoughts on Literary Periods," *Clio*, vol. 8, no. 1 (1978), pp. 15-24 (who discusses Wellek); E.H. Gombrich, *Norm and Form* (London: Phaidon, 1966); H.W. Janson, "Criteria of Periodization in the History of European Art II," *New Literary History*, vol. 1, no. 2 (Winter 1970), pp. 115-122 (who discusses Gombrich); L. Lipking, "Periods in the Arts: Sketches and Speculations," *New Literary History*, vol. 1, no. 2 (Winter 1970), pp. 181-200; M. Schapiro, "Criteria of Periodization in the History of European Art I," *New Literary History*, vol. 1, no. 2 (Winter 1970), pp. 113-114.

[7] An example from film historiography for the realist approach is S. Bottomore, "Out of This World: Theory, Fact, and Film History," *Film History*, vol. 6, no. 1 (1994), pp. 7-25; an example for the constructivist approach is J.F. Klenotic, "The Place of Rhetoric in 'New' Film Historiography," *Film History*, vol. 6, no. 1 (1994), pp. 45-58.

[8] A. Gaudreault, P. Marion, "A Medium Is Always Born Twice...," *Early Popular Visual Culture*, vol. 3, no. 1 (May 2005), pp. 3-15.

[9] N. Burch, "A Primitive Mode of Representation," in T. Elsaesser, A. Barker (eds.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative* (London: British Film Institute, 1990), pp. 220-227, uses the term "primitive" in a purely descriptive manner. But Burch is the exception rather than the rule, which is why, e.g., French scholars have adopted the term "cinema des premiers temps." For a critique, in turn, of this alternative see A. Gaudreault, "Das Erscheinen des Kinematographen," *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, no. 12 (2003), pp. 32-48.

[10] C. Müller, *Frühe deutsche Kinematographie* (Stuttgart: Metzler, 1994).

[11] See, for example, D. Hertogs, N. de Klerk (eds.), *Uncharted Territory: Essays on Early Nonfiction Film* (Amsterdam: Nederlands Filmmuseum, 1997); M. Loiperdinger, U. Jung (eds.), *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Band 1: Kaiserreich 1895-1918* (Stuttgart: Reclam, 2005).

[12] W.A. Green, "Periodizing World History," *History and Theory*, vol. 34, no. 2 (1995), pp. 99-111, quotation p. 99.

[13] T. Gunning, "A Quarter of a Century Later: Is Early Cinema Still Early?," *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, no. 12 (2003), pp. 17-31, quotation p. 26.

[14] J. Bean, D. Negra, *A Feminist Reader in Early Cinema* (Durham, North Carolina: Duke University Press, 2002).

[15] T. Gunning, "The Cinema of Attractions," in T. Elsaesser, A. Barker (eds.), *op. cit.*, pp. 56-63.

[16] R.C. Allen, *Vaudeville and Film*, 1895-1915 (New York: Arno, 1980).

[17] C. Musser, *The Emergence of Cinema* (New York: Scribner, 1990).

[18] M. Lagny, "Film History: Or History Expropriated," *Film History*, vol. 6, no. 1 (1994), pp. 26-44, quotation pp. 33-34. See also J. Staiger, "The Politics of Film Canons," *Cinema Journal*, vol. 24, no. 3 (Spring 1985), pp. 4-23.

[19] On questions of archiving see e.g. E. de Kuyper, "Anyone for an Aesthetic of Film History," *Film History*, vol. 6, no. 1 (1994), pp. 100-109.

[20] R. Abel, "History Can Work for You, You Know How to Use It," *Cinema Journal*, vol. 44, no. 1 (Fall 2004), pp. 107-112, has called for work in this vein, but so far it has only been realized for isolated local studies.

[21] A very useful overview of periodization and early cinema is B. Brewster, "Periodization of Early Cinema", in C. Keil, S. Stamp (eds.), *American Cinema's Transitional Era: Audiences, Institutions, Practices* (Berkeley: University of California Press, 2004), pp. 66-75. See also the contributions by Gaudreault-Marion and Kessler-Lenk in the present conference collection.

[22] C. Musser, *op. cit.*

[23] This is similar to Wellek's definition of a period in the history of literature: "a time section dominated by a system of literary norms, standards, and conventions, whose introduction, spread, diversification, integration, and disappearance can be traced" (R. Wellek, *op. cit.*, p. 89), but extends it to the medium rather than just its products.

[24] On the transitional phase see e.g. C. Keil, *Early American Cinema in Transition* (Madison: University of Wisconsin Press, 2001) and C. Keil, S. Stamp (eds.), *op. cit.*

[25] T. Gunning, "A Quarter of a Century Later: Is Early Cinema Still Early?," cit.

[26] M. Quinn, "Distribution, the Transient Audience, and the Transition to the Feature Film," *Cinema Journal*, vol. 40, no. 2 (Winter 2001), pp. 35-56.

[27] On the trans-national character of early cinema see also R. Cosandey, F. Albéra (eds.), *Images Across Borders. 1896-1918* (Lausanne: Editions Payot/Nuit Blanche, 1995).

[28] B. Salt, "Early German Films," T. Elsaesser, M. Wedel (eds.), *A Second Life: German Cinema's First Decades* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996), pp. 255-236, like many others, makes the mistake of considering only supply data rather than screenings and popularity. This applies not only to the early period; see J. Garncarz, "Hollywood in Germany. The Role of American Films in Germany. 1925-1990," in D.W. Ellwood, R. Kroes, *Hollywood in Europe* (Amsterdam: VU University Press, 1994), pp. 94-135.

[29] D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema* (London: Routledge, 1986).

[30] On narration and "attraction films" see A. Gaudreault, "Theatricality, Narrativity, and Trickality," *Journal of Popular Film and Television*, vol. 15, no. 3, (Fall 1987), pp. 110-119; on narration and non-fiction films see A. Gaudreault, "Film, Narrative, Narration," in T. Elsaesser, A. Barker (eds.), *op. cit.*, pp. 68-75.

[31] C. Musser, "Rethinking Early Cinema: Cinema of Attractions and Narrativity," *Yale Journal of Criticism*, vol. 7, no. 2 (Fall 1994), pp. 203-232.

[32] J. Garncarz, "'Optische Berichterstattung' im Varieté und die Rolle nicht-fiktionaler Filme im Wanderkino 1896 bis 1907," in M. Loiperdinger, U. Jung (eds.), *op. cit.*, pp. 71-119.

[33] See S. Neale, "Spectacle and Style in the Epic of the 1910s," in E. Biasin, G. Bursi, L. Quaresima (eds.), *Lo stile cinematografico/Film Style* (Udine: Forum, 2007), pp. 443-450.

[34] For example, on the use of editing even in non-fiction films see S. Bottomore, "Shots in the Dark," in T. Elsaesser, A. Barker (eds.), *op. cit.*, pp. 104-113 and A. Gaudreault, "Fragmentation and Assemblage in the Lumière Animated Pictures," *Film History*, vol. 13, no. 1 (2001), pp. 76-88.

[35] M. Lagny, *op. cit.*

[36] See e.g. N. Carroll, "Modernity and the Plasticity of Perception," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 59, no. 1 (2001), pp. 11-19; D. Bordwell, *On the History of Film Style* (Cambridge,

Massachusetts: Harvard University Press, 1997), specif. pp. 141-146; B. Singer, *Melodrama and Modernity* (New York: Columbia University Press, 2001), specif. 101-130; M. Hansen, "The Mass Production of the Senses," *Modernism/Modernity*, vol. 6, no. 2 (1999), pp. 59-77.

[37] T. Elsaesser, M. Wedel (eds.), *Kino der Kaiserzeit: Zwischen Tradition und Moderne* (München: edition text + kritik, 2002).

[38] M. Mandelbaum, *The Anatomy of Historical Knowledge* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977), p. 23.

[39] L. Lipking, *op. cit.*, pp. 184-185.

[40] T. Elsaesser, *Filmgeschichte und frühes Kino: Archäologie eines Medienwandels* (München: edition text + kritik, 2002). This would be unfortunate, especially since it was Elsaesser who – in his dedicated conceptual synthesis of pioneering work done on early German cinema (T. Elsaesser, M. Wedel (eds.), *A Second Life: German Cinema's First Decades*, cit.) – set the agenda for many of the aspects discussed here (e.g. a comparative approach, the expansion of the film corpus to be studied). Work done since then has confirmed many of the hypotheses formulated there (e.g. the existence of a German film culture before WWI, the importance of exhibition forms), but has also questioned or added to others (e.g. the role of distribution, the importance of itinerant cinema). It is not possible to discuss all aspects in detail here.

[41] J. Garncarz, "Über die Entstehung der Kinos in Deutschland 1896-1914," *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, no. 11 (2002), pp. 145-158.

[42] S. Kracauer, *History: The Last Things Before the Last* (New York: Oxford University Press, 1969), p. 147.

[43] J.H. Bentley, "Cross-Cultural Interaction and Periodization in World History," *The American Historical Review*, vol. 101, no. 3 (1996), pp. 749-770, quotation p. 749.

[44] *Ibid.*

[45] E. Hobsbawm, T. Ranger (eds.), *The Invention of Tradition* (Cambridge, Massachusetts: Cambridge University Press, 1983).

Eirik Frisvold Hanssen, Örebro University

Colour and the Construction of Film History in the *Catalogue of Kinemacolor Film Subjects* (1912)[1]

Although never integrated within regular film production and exhibition practices, the early photographic "natural" colour film process Kinemacolor had a certain, albeit limited, commercial success between 1909 and 1914,[2] a period marked by a variety of colour techniques, both photographic and non-photographic, and an extensive experimentation and debate concerning the search for photographic colour film.[3]

Moreover, the arrival of Kinemacolor took place in the film historical context of the "transitional" period, often identified as the years between 1907/08 and 1917. In the introduction to an anthology on this period, Charlie Keil and Shelley Stamp refer to the period as the most profound transformation in American film history, establishing the stylistic conventions and industrial structures that were maintained until after World War II.[4] The period was characterised by film narratives becoming more complex, the development of continuity editing and narrative storytelling, and the establishment of the studio system. As Keil discusses later in the anthology, the periodization of the so-called "pre-classical" era involves a number of historiographical challenges, in terms of relating stylistic changes to contexts of exhibition, reception and industrial practices,[5] and, as Ben Brewster points out in the same volume, the division into stylistic phases, for example, "cinema of attractions" and "narrative integration" is not "watertight," as characteristics of both phases coexist during this period.[6]

However, it is certain that the period in which Kinemacolor entered the market was characterised by a growing interest in fiction films and narrativisation, with the medium changing noticeably around 1907/08, moving away from an attractions-based aesthetic to an increased focus on storytelling.[7] Kinemacolor differed from contemporary film practices in many ways, perhaps most obviously as about 70% of the films produced by the Natural Color Kinematograph were non-fiction films.[8]

Promoted as an innovation and a novelty, many of the discourses and aesthetics associated with Kinemacolor had more in common with early film conventions and the cinema of attractions: a thematisation of technology and visual pleasure, an emphasis on spectacle rather than narrative, a mode of demonstration based on "show-

ing" rather than "telling," not linked to what is happening in the image but to the demonstration of the powers of the photographic colour process.

This article examines the construction of film history in the *Catalogue of Kinemacolor Film Subjects*, published by the Natural Color Kinematograph in 1912.[9] The catalogue features detailed descriptions of a variety of films, all produced in Kinemacolor between 1908 and 1912.[10] This involves a great variety of film genres; the catalogue's "index of subjects" is divided into categories such as "Travel and Scenic," "Naval and Military," "Drama and Comedy," "State Ceremonies," "Natural Histories – Scientific and Botanical," "Trick Subjects," and "Sport."[11] The main focus and objective of the catalogue, however, is to sell Kinemacolor films for exhibition and to promote the Kinemacolor process and the merits of colour in general; thus virtually every film listed in the catalogue, regardless of genre or subject, is described with reference to the aesthetic attributes of colour and, most importantly, to the reproduction of specific colours and their mimetic and indexical reference to colours in "reality." As most references to colour in film discourses are characterised by being brief and fragmentary, scattered in passages, chapters and short articles, the catalogue represents what appears to be a unique project and a unique text: an attempt, encompassing over 300 close-written pages, describing and defining the functions of colour in a multitude of film images in a variety of genres.

The world reproduced by Kinemacolor, as it is depicted in the catalogue as well as in press articles, is not primarily defined by places or incidents. Instead, it is a world of *objects*. The reproduction of the world in colour entails recognition of the specific origins of these colours – and the origins are almost exclusively found in specific objects. The primary visual difference between colour and black and white involves the differentiation into hues, and consequently the revelation of the division between different objects. The relationship between colours and objects is central to most discourses on colour and cinema, from early descriptions of hand- and stencil-coloured films, and conceptions of synaesthetical colour abstraction in avant-garde cinema, to Eisenstein's discussion on colour as a montage element; discourses on colour are often formed by a tension between notions of colour as an independent, autonomous property, and notions of colour as an integrated part of contexts and objects.[12]

Although a number of films in Kinemacolor depicted spectacular state events, with the 1911 Delhi Durbar as the most famous example, and several travelogues were produced in the process, a noticeably large number of films listed in the catalogue deals with mundane, everyday subjects. In the description of images of landscapes, animals and cities found in the catalogue (and in press articles), the spectacle of colour is located in the spectacle of everyday objects.[13]

For example, the catalogue's description of *Farmyard Friends* (1908), a film featuring a number of "country scenes," is thus structured around detailed descriptions of the reproduction of clothes, skin colours, wisps of straw, wool of sheep, straw stacks, a white cotton hat, a bird's feather, a cat's fur against a "cream-coloured" curtain and the reproduction of the animal hides.[14] According to the catalogue, the spectacle in this sequence is obviously not linked to what is happening in the image but to the demonstration of the powers of the photographic colour process. As the description of the reproduction of the colour gradations of a lamb's wool in the same film puts it: "that this should be perfectly shown is surely most wonderful!"

However, the emphasis on specific objects is not limited to the films displaying everyday subjects; the incessant emphasis on colour reproduction accentuates the object, regardless of subject or genre. Thus, among the descriptions of the ceremonies in connection with Edward VII's death, among coaches and liveries in "gorgeous colours," the catalogue cannot fail to note "how well the stone of Windsor castle is reproduced."[15] Along with depicting the regal as well as exotic splendors in the Durbar series, the catalogue points out how the "perfectly natural reproduction of such every-day sights as a cloud of dust is one of the charms of KINEMACOLOR."[16]

The notion of Kinemacolor films as representing an attractions-based mode of demonstration is above all found

in a number of films devoted to such everyday subjects, where the colours of objects and how they are reproduced seem to be the most important theme of the film. The descriptions of the films *Our Gem of a Cook* (1910) and *The Chef's Preparation* (1910), both of which display the assembling and preparation of food, emphasise Kinemacolor's "magic ability" to "reproduce as they are in actuality ordinary objects of everyday use."[17] The scene called "Uncooked Meat" is consequently described as a "study in red and whites," and the "startling realism" of the "exact color and texture of raw fat and lean and suet" is brought to the reader's attention, just as the appearance of a number of vegetables and fruits, the "bloom on a peach, the sheen on the scales of a fish", the striking differences in hue between lobster in raw and cooked condition, the colour contrasts offered by various meat pies presented together, the "artistic effect of a well-laid table", and many more examples.

The mode of demonstration connected to colour reproduction is primarily a demonstration of *likeness* between coloured objects on the screen and their referents in "reality." This makes the depiction of recognisable everyday objects and of minute, mundane changes and movements extremely useful, because it is assumed that there is a direct reference between the image and a known world of objects for practically everyone in the audience. The catalogue recommends that films in this category are presented to an audience seeing Kinemacolor for the first time: "Their realism is so surprising that they win applause that the most thrilling drama fails to elicit."[18] However, in a *Kinematograph & Lantern Weekly* article about the first demonstration of Kinemacolor in the United States, in New York in 1909, the correspondent praises the colour reproduction of flowers, landscapes and animal life, but then adds:

> *It was not any of these classes of subjects, however, that the best informed people of the trade awaited with the greatest eagerness, but rather they awaited subjects which would test the power of the process to deal with pictures of the human face and form in motion. Apparently, judging from the remarks of [George Albert Smith, the co-inventor of the process], it is not fully comprehended in England that in the United States the motion picture business deals almost entirely with a form of drama, that the motion picture public goes to see not merely motion pictures, but the motion picture "story" or "play."*[19]

As I have mentioned earlier, the film output and discourses connected to Kinemacolor had similarities with an attractions-based aesthetic beyond the predominance of non-fiction films. For example, in Brighton in 1897, George Albert Smith produced a film in the "rocks and waves" genre (often associated with the demonstration of movement and notions of simultaneity in early cinema), called *Waves and Spray*. Twelve years later, in 1909, he photographed a Kinemacolor film with exactly the same title and content, whose attractions, according to the catalogue, included the "marked change of shade in the sand every time when the moisture sinks through and leaves the surface dry" as well as the realistic reproduction of the white foam.[20]

Early in the Kinemacolor catalogue, however, it is pointed out that Kinemacolor can be "adapted" to "every kind of subject," including dramas and comedies,[21] and there is an ambition evident throughout the catalogue to emphasise the uses and possibilities of colour in narrative films, in accordance with "narrative integration" and the increasing predominance of fiction films on the market. The emphasis on narrative and the development of the classical style has, of course, dominated much of the scholarship and writing of history (in particular before the much referenced Brighton conference in 1978) concerning early, "pre-classical" cinema, which often was considered primarily as a "precursor" of the classical style. It underwent an "evolution" leading towards the "birth" of the "story picture,"[22] towards narrative cinema and feature films, and, as Tom Gunning has put it, it entailed a "movement, basically due to trial and error and the intervention of certain men of genius, from 'primitive' film-making to the foundation of the later narrative style," or "a movement from a reliance on theatrical models to a more cinematic approach to narrative."[23]

The Kinemacolor catalogue is organised in chronological order, rather than by subject, and it is asserted that this produces "in correct historical sequence, a record of the birth and development of what is practically a new motion picture science."[24] The development which is revealed also involves a discourse of "evolution," beginning with the emphasis on the attraction and novelty of colour reproduction itself:

> *The curious may trace in these pages the gradual expansion of the process beginning with the early examples when simple pictures of a flower, a flag, a lady's face and hair, a familiar object of some kind or other, were all wonderful because, for the first time in the history of animated photography, they were endowed with the colors of nature.*[25]

From then on, the catalogue notes, there is what is described as the "advance" of the process into the travelogue, actuality films about state events, in particular the Durbar films, educational films, and the "considerable progress" made in connection with the "presentation of humorous and dramatic plays."

Similarly, in a Kinemacolor supplement to *The Kinematograph & Lantern Weekly* in September 1912, it is pointed out how the regular cinema theatre owner is "daily becoming more critical in his appreciation of KINEMACOLOR. The subjects which delighted him two years ago would scarcely satisfy him now. This is largely because the incidents dealt with in our earlier productions were selected more with a view of demonstrating the capabilities of our process than of holding attention by any appeal to the imagination or the emotions. But we have long since seen that KINEMACOLOR must not only march with the times but even keep a little ahead of them."[26] This involves producing "real stage plays in which the characters are taken by famous actors and actresses" similar to contemporary American, French and Italian productions, but "*with the addition of nature's own colors.*" This effort to "adapt" to contemporary film practices, however, involved integration into stylistic and ideological structures where colour was decreasing in importance.

An article in *Moving Picture World* in February 1910 observed that, according to manufacturers, the audience at the time seemed to prefer the aesthetic of black-and-white films like the ones produced by the Biograph company (which were known for using tinting and toning more restrictively than other companies), rather than the various coloured alternatives (even though it is remarked that monochrome images do not correspond to nature).[27] However, it is pointed out that this preference for Biograph films is not necessarily a result only of their photographic quality; more importantly, they are "exceedingly well acted, well staged productions and would be popular, we think, no matter what color the film is printed to."

Richard Abel points out that although American films in 1903-04 were available in both hand-coloured and tinted versions, no American company drew attention to colour in their advertisements, unlike advertisements in the previous years, which often pointed out the opportunities for various colour effects.[28] Abel also remarks that the Biograph company never advertised their films as being available in colour. Although Pathé, by 1905, during the initial nickelodeon boom, had become the predominant film manufacturer on the American market, mainly because of their stencil colour films, American companies did very little to counter the French company by advertising their films in terms of colour.[29] Despite the fact companies like Edison and Selig used tinting and toning extensively, and produced colour copies, only a limited number of American manufacturers actually referred to colour in their advertisements. Abel connects the reluctance to promote colour to a broader strategy of creating a distinctly American identity in cinema with specific American subjects and aesthetic practices during the period 1900-1910, in which the French Pathé, and the company's use of stencil colour, was deemed a foreign "other."[30]

Abel considers the attention given to the "scientific invention" and "natural colour" of Kinemacolor in the American trade press as an effort to marginalize Pathé's stencil colour films.[31] Referring to Richard Slotkin, Abel traces a discourse about a "masculinised" "aesthetic of authenticity" – i.e. cinema as an arena for "realis-

tic" storytelling and "character building" – replacing a "feminised" "aesthetic of imitation" – i.e. cinema as a cultural space of consumption. While the "visual material of desire" of French stencil colour is suitable for the aesthetic of imitation, which centres on the visual display of "dream worlds" and primarily addresses female spectators ("single, white-collar working women"), colour is unimportant in the emerging aesthetic of authenticity defining the identity of American cinema, where the realist aesthetic of the "orthochromatic" black-and-white picture was promoted as the reigning "colour" of cinema, with Biograph as the prototype.[32]

Kinemacolor started producing dramas and comedies, at studios in Sussex during the summer, and in Nice during winter.[33] The catalogue emphasises the importance and potential for Kinemacolor to "strike out a distinctive line for itself" in terms of dramatic films. However, none of the features listed by the catalogue in this regard are directly linked to any specific narrative features: dramatic films in colour are claimed to be superior to black-and-white ones in terms of "the settings of indoor scenes" ("pictures on the walls, a blazing fire in the grate, a vista through an open door"), the faithful reproduction of costumes from all ages (which gives costume dramas "an educational as well as entertaining usefulness"), the reproduction of natural landscapes, and, most importantly, "those taking part in the story appear on the screen as real people: flesh tints, the color of the hair and every detail being reproduced exactly as in life."[34]

Although colour was now integrated in a narrative, the descriptions of colour in the catalogue continue to focus on the appearance of objects: furniture, "flesh tints," hair colour, clothes, fabrics, landscapes and specific details of surroundings in general; the values that sporadically are attributed to the colours are never connected with narrative functions or meanings – colour is described in terms of general values like "naturalness" and "verisimilitude," or as adding "beauty," "charm" etc.[35]

In the catalogue's summary of a scene in the film *By Order of Napoleon* (T. Bouwmeester, 1910), showing Napoleon and his staff, focus is given to "the ruddy glow of the fire, over which an iron pot is boiling," and the description of a "bordered picture" displaying Napoleon's point of view through binoculars calls attention to "a remarkably good reproduction of the exact appearance of a straw stack."[36] Within the context of narrative, the attention given to colour and the reproduction of objects in colour – the main attraction of the process – seems to be presented as a distraction.

When reporting on this specific film, under the heading of "the first Kinemacolor dramatic picture," *The Kinematograph & Lantern Weekly* in November 1910 also pointed out the painterly beauty of the film and, typically, remarked that "of the plot we retain but a hazy recollection, we were so enchanted with the scenes before us."[37] What is emphasised rather than the story is, again, the effect of "reality:" "everything is as natural as life, and the impression we have is that of gazing through a window upon an actual scene." The account of the film begins with a detailed description of the colour reproduction of the first scene, of buildings and walls in "the identical hue of stone," trees, plants, the uniforms of the soldiers, the coats of the horses, all giving "the impression of actuality." The article continues to describe interiors, beautiful landscapes and the reproduction of sunlight. The notion of colour as distraction, and what is practically a conflict between story development and colour is conveyed. In this respect, the review functions primarily as an account of spectatorship, as a description of the writer's personal experience of the film and the difficulty of following the storyline when there is so much beauty and visual pleasure surrounding it. At the end of the article, after numerous descriptions of the colour reproduction of specific objects, the writer suddenly reminds himself that, in fact, "events are happening in this new world whose beauty we are exploring." The article, therefore, begins to describe the action of what appears to be a very dramatic scene, but the writer/spectator is soon distracted once more: "Two soldiers on the other side fire on our gallant rider and wound him. He dismounts to bind the injury, *and our eyes wander off to the surroundings.* We notice the yellow stubble – relic of the recently harvested corn – and the Autumn tints just making their appearance on the trees" (my emphasis).

Here, the focus on the reproduction of colour in objects is understood as a distraction, the highlighting (rather than negation) of the object distracting from the narrative, or from other contents or meanings in the image. Similarly, the (spatial as well as temporal) differentiation and fragmentation associated with colour in cinema entails the shattering of unity, of stability, of definite meanings.

The problem of a spectator looking at colour while following a storyline seems to be linked to the fact that one necessarily dominates over the other. This leaves the viewer with two choices: being distracted by colour, or – as becomes far more common, both in reviews and in the summaries in the catalogue – trying to ignore it, apart from sporadic, brief references to costumes, landscapes and architecture.[38] This discloses a general difficulty of integrating colour within the film conventions and practices that were being established.

In February 1913, Louis Reeves Harrison referred to Kinemacolor and how the "commercial men now profiting by early exploitation" of the new medium "are so overcome by the reception people are according this new form of communication that only a few grasp the necessity of having something to communicate."[39] While he was very enthusiastic about Kinemacolor's presentation of "historical and geographical facts of live interest," Harrison was far less impressed by the quality of the company's fiction films.[40] The quality of these films, in terms of acting and directing rather than colour reproduction, despite some enthusiastic reviews, was generally considered to be modest. Harrison pointed out the important divergence and lack of interaction between technological concerns and stylistic concerns, in terms of integrating colour into contemporary film practices:

> *Moving picture enterprises of all kinds start from the commercial side. The medium itself is developed before much attention is given to what is to be conveyed through it. That is like hiring a theater and a company of actors and telling them to go ahead and [act]. Act what? It has not yet reached some men in the business that recording and presenting natural scenery and facts simply replaces publications devoted to similar subjects. The moment they enter the dramatic field quality of what is to be recorded and presented absolutely essential to success.*[41]

The notion of realism seems to be the clear objective in the development of photographic colour film processes like Kinemacolor; at least this is taken for granted in the accounts of this technological development, and it is certainly the main focus in the discourses on "natural colour" in the 1910s. In his work on the technical history of photographic colour film systems, having taken into consideration the experiments from the 19th century as well as more than 100 different colour processes and patents, Esperanza Londoño, for example, concludes that the initial imperative in these attempts was to reproduce natural colours.[42] But most of these technological developments were carried out by technicians independent of the film industry. Paolo Cherchi Usai points out that the "fact that these efforts came principally from scientists, rather than arising out of the demands of filmmakers [...] helps to explain the relative detachment from most attempts to control colour for stylistic reasons."[43] This discloses a detachment characteristic of the various "appearances" of colour throughout film history, and a general problem vis-à-vis of the integration of colour not only in various film industrial practices, but also in the writing of film history.

Similarly, Edward Buscombe points out, with regard to Technicolor in the 1930s, 40s and 50s, that realism alone is not necessarily sufficient as an ideological "need," as the hesitation in introducing both colour and sound not only was due to technical problems but also to aesthetic objections.[44] The notion of a realist aesthetic is not necessarily the exact reproduction of reality or the perception of reality, "it has never been a question of what *is* real but of what is *accepted* as real. And when it first became technically feasible, color, it seems, did not connote reality but the opposite."[45] Notions of "realism" in cinema have perhaps first and foremost been distinguished by concentration on narrative functions, rather than the replication of reality *per se*, and elements that

may interfere with, and even be experienced as separated from, the elements of story or characters, like colour, should be controlled and subordinated.

This is also reflected in the ambivalent attitude towards colour throughout the Kinemacolor catalogue: in addition to the general, and typical, associations between colour and non-Western culture, the feminine, the superficial and the unessential,[46] there is also a notion of conflict between story development and the main selling point of colour initiates various strategies to subordinate colour or to ignore it. Consequently, as in most discourses on colour throughout film history, the ideal functions of colour become associated with the negation of the powers of colour, despite the tremendous effort to produce it.

Notes

[1] This article summarises certain arguments found in the first chapter of my doctoral dissertation, a historical and theoretical study of a number of discourses examining colour and cinema during the period 1909 to 1935 (trade press, film reviews, publications on film technology, manuals, catalogues and theoretical texts from the era). In this study, colour in cinema is considered as producing a number of aesthetic and representational questions which are contextualised historically; problems and qualities specifically associated with colour film are examined in terms of an interrelationship between historical, technical, industrial, and stylistic factors, as well as specific contemporary conceptions of cinema. The first chapter examines notions concerning the technical, material, and perceptual *origins* of colour in cinema, in conjunction with questions regarding indexicality, iconicity, and colour reproduction, through a focus on the relationship between Kinemacolor, as well as other similar processes, and the established non-photographic colour methods during the early 1910s, with an in-depth analysis of the Kinemacolor catalogue. Cf. E.F. Hanssen, *Early Discourses on Colour and Cinema: Origins Functions Meanings* (Stockholm University, 2006).

[2] The complex technological, economic, industrial and legal conditions involved both in the success of Kinemacolor and its eventual commercial breakdown is discussed in L. McKernan, *"Something More Than a Mere Picture Show:" Charles Urban and the Early Non-Fiction Film in Great Britain and America, 1897-1925*, dissertation (University of London, 2003), pp. 122-191. See also G. Kindem, "The Demise of Kinemacolor," in G. Kindem (ed.), *The American Movie Industry: The Business of Motion Pictures* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1982), pp. 136-145. See also D.B. Thomas, *The First Colour Motion Pictures* (London: Her Majesty's Stationery Office, 1969).

[3] For an introduction to the various colouring methods and early colour film processes in silent cinema, see P. Cherchi Usai, *Silent Cinema: An Introduction* (London: British Film Institute, 2000), pp. 21-43.

[4] C. Keil, S. Stamp, "Introduction," in Id., (eds.), *American Cinema's Transitional Era: Audiences, Institutions, Practices* (Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 2004), pp. 1-2.

[5] C. Keil, "To Here from Modernity: Style, Historiography, and Transitional Cinema," in C. Keil, S. Stamp (eds.), *op. cit.*, pp. 51-52.

[6] B. Brewster, "Periodization of Early Cinema," in C. Keil, S. Stamp (eds.), *op. cit.*, p. 71. This has also been discussed repeatedly by Tom Gunning. See T. Gunning, "Modernity and Cinema: A Culture of Shocks and Flows," in M. Pomerance (ed.), *Cinema and Modernity* (New Brunswick-London: Rutgers University Press, 2006), pp. 309-315.

[7] See C. Keil, *op. cit.*, p. 53.

[8] D.B. Thomas, *op. cit.*, p. 17, pp. 31-35.

[9] *Catalogue of Kinemacolor Film Subjects: Animated Scenes in Their Actual Colors* (London: The Natural Color Kinematograph Co., 1912).

[10] The list of titles in the catalogue was supplemented by a number of much shorter booklets, such as *Kinemacolor: Supplementary List of Film Subjects to Catalogue, 1912-13* (London: The Natural Color Kinematograph Co., 1913) and *Kinemacolor Films, 1915-1916* (London: Kinemacolor Limited, 1916), only featuring non-fiction films.

[11] *Catalogue of Kinemacolor Film Subjects: Animated Scenes in Their Actual Colors*, cit., pp. 313-318.

[12] See E.F. Hanssen, *op. cit.*, pp. 157-178.

[13] See B.H. Allbee, "Impressions of Kinemacolor Films," *Moving Picture World* (25 December 1909), pp. 915-916.

[14] *Catalogue of Kinemacolor Film Subjects: Animated Scenes in Their Actual Colors*, cit., pp. 18-19.

[15] *Ibid.*, p. 41 and p. 43.

[16] *Ibid.*, p. 304.

[17] *Ibid.*, p. 48 and p. 63.

[18] *Ibid.*, p. 63.

[19] "The Demonstration in New York," *The Kinematograph & Lantern Weekly* (30 December 1909).

[20] *Catalogue of Kinemacolor Film Subjects: Animated Scenes in Their Actual Colors*, cit., p. 28.

[21] *Ibid.*, p. 9.

[22] See T. Ramsaye, *A Milion and One Night: A History of the Motion Picture Through 1925* (New York: Simon and Schuster, 1926), p. 414.

[23] T. Gunning quoted in T. Elsaesser, "Early Cinema: From Linear History to Mass Media Archeology," in T. Elsaesser, A. Barker (eds.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative* (London: British Film Institute, 1990), p. 4.

[24] *Catalogue of Kinemacolor Film Subjects: Animated Scenes in Their Actual Colors*, cit., p. 14.

[25] *Ibid.*

[26] "Our Policy – IV," Kinemacolor supplement to *The Kinematograph & Lantern Weekly* (5 September 1912).

[27] "Black and White Pictures: Do the Public Prefer Them?," *Moving Picture World* (19 February 1910), p. 245.

[28] See R. Abel, *The Red Rooster Scare: Making Cinema American, 1900-1910* (Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1999), p. 42.

[29] *Ibid.*, pp. 44-48.

[30] *Ibid.*, p. 47 and p. 122.

[31] *Ibid.*, pp. 123-127.

[32] *Ibid.*, pp. 157-158.

[33] See D.B. Thomas, *op. cit.*, p. 22.

[34] *Catalogue of Kinemacolor Film Subjects: Animated Scenes in Their Actual Colors*, cit., p. 91.

[35] *Ibid.*, pp. 92-103, pp. 113-142, pp. 244-273; see also "Kinemacolor Company Now Releasing," *Moving Picture World* (19 October 1912), p. 231.

[36] *Catalogue of Kinemacolor Film Subjects: Animated Scenes in Their Actual Colors*, cit., p. 94.

[37] "The First Kinemacolor Dramatic Picture," *The Kinematograph & Lantern Weekly* (24 November 1910), reprised in *Moving Picture World*, cit., p. 1413.

[38] See, among others, the reviews of the Kinemacolor film *House That Jack Built* in "Kinemacolor," *Moving Picture World* (8 February 1913, p. 574) and "'The Rivals' (Kinemacolor)", *Moving Picture World* (27 September 1913), p. 1373.

[39] L.R. Harrison, "Sauntering with Kinemacolor: Critical Review of the Work in Progress for Popularizing a Unique Idea in the Photoplay," *Moving Picture World* (15 February 1913), p. 661.

[40] *Ibid.*, p. 662.

[41] *Ibid.*

[42] E. Londoño, *Pour une histoire de la couleur au cinéma*, dissertation (Paris, 1985), p. 226.

[43] P. Cherchi Usai, *op. cit.*, p. 27.

[44] E. Buscombe, "Sound and Colour" (1978), in B. Nichols (ed.), *Movies and Methods: An Anthology*, vol. II (Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1985), pp. 87-88.

[45] *Ibid.*, p. 88.

[46] See F.E. Hanssen, *op. cit.*, pp. 62-73.

Riccardo Castellacci, Università di Firenze

Multiversum and Nonsynchronism (*Ungleichzeitigkeit*): Temples of Distraction in Florence in the 1920s

Not all people exist in the same Now. They do so only externally, by virtue of the fact that they may all be seen today. But that does not mean that they are living at the same time with others. Rather, they carry earlier things with them, things which are intricately involved. One has one's times according to where one stands corporeally, above all in terms of classes. Times older than the present continue to effect older strata: here it is easy to return or dream one's way back to older times.[1]

The study of viewing places can be approached from a multitude of angles. Up till now studies that stayed local, focusing on the location of the theater in its urban context, its architecture, its interiors, and the way in which those elements changed over time have largely prevailed. Recently, however, a trend towards looking at the wider social and cultural milieu has emerged, a trend that focuses on the processes of reconfiguring and institutionalizing the viewing experience.[2]

I will be moving back and forth between two perspectives: one focusing on viewing places within their urban context, i.e., their architecture and interior design extant in a specific geographic and temporal space, which in this case is Florence in the early 1920s. At the same time I will be examining these viewing centers within their wider cultural and social settings. Specifically, I will be looking at the building, in that exact time period, of "temples of entertainment." How did these "temples" impact the film spectator's experience? And what sort of "religion," what sort of "cult," was worshiped at these "temples"? I will be exploring these entertainment establishments as an intersection of old and new social rituals, a convergence of theatergoer and cinemagoer practices, as film viewing became just one part of a larger social experience.

At this point a nod of the head to Ernst Bloch's notion of nonsynchronism seems particularly apropos, both for the historiographic application that I have proposed, as for its broader relation to the motif of period-building.[3]

Bloch's concept of nonsynchronism expresses the refusal of a monolinear conception of history, a notion which today has become banal. Nonsynchronism highlights those temporal stages which do not include important developments, since it, instead, emphasizes those moments in time that show a resistance to change, that reveal the persistence of features, conventions, and practices that are rooted in the past. This concept of a flexible and dynamic temporal and spatial multiversum, a symphony of all voices from history, essentially dismantles opposites: continuity/discontinuity, local/global, micro/macro.

This multiversum perspective might further the study of the history of cinema in its local environment by enabling us to examine cinematography as a multicentrum of space and time. Brunetta's statement that cinema

is no longer "a given object that is perfectly recognizable and attributable to a known landscape"[4] underscores the applicability of the idea of different historical series whose currents interweave and blend.

In fact, if we look at the history of cinema, the temporal sequences that surround both the construction of film texts and the production-distribution system do not correspond to the socio-historical dynamics of the places where the films are then viewed, nor to the temporal series of the viewing experience itself.

The concept of nonsynchronism, of a multiversum, allows us to better comprehend the differences – both geographical and historical – that exist between the experiences of different regional areas that are normally in opposition with each other, such as the big city and the small town, or the suburbs and downtown. And it is not that the more minor centers can simply be considered "backwards" or "in the boondocks." They are, instead, realities which are living another chronology, a time which does not coincide with that of the big city.[5]

Furthermore, nonsynchronism is particularly revealing in terms of comparing and contrasting the differing groups and social classes that make up the varied geographical areas. Disparate groups occupy different positions compared to the frontline of history.

Florence in the early 1920s

The 1920s in Italy are generally considered a dead end in the history of Italian cinema, since in those years the production of movies dropped to practically nothing. However, it is now common knowledge that several important local enterprises in Florence, especially during the early years of the decade, reveal an underlying vitality and fervor that should not be overlooked.

The years between the wars in Florence are lively, rich in innovation and transformation. Florence right after the First World War aspired to be the cultural capital of Tuscany, if not that of the entire country. This intention is reflected in its cinematographic activity, as well. In fact, it was at this time that the first large-scale Florentine filmmaker, V.I.S. (Visioni Italiane Storiche), was born. V.I.S. would subsequently be able to compete with such established authorities as Turin and Rome, partly due to its building of the Rifredi Studios.[6]

In Florence during the early years following the First Word War running a movie theatre was a big business. In fact in a little over one year, from between April 1921 to December of 1922, in the center of Florence five new movie theaters and one open-air theater were inaugurated.

The construction of two buildings in particular would turn out to be two major events for the city: the Alhambra garden-theater and the Savoia Cinema-Theater.

Alhambra

The Alhambra was a Cabaret variety theater with an indoor winter hall, as well as a garden. Located in Piazza Beccaria, on the boundary between downtown and the outskirts, from 1889 on it had been offering cabaret and operetta shows. The original building was completely refurbished between 1919 and 1921 by Adolfo Coppedè and the Immobiliare Fiorenza company, who turned it into a multifunctional complex dedicated to entertainment and diversion. It boasted an open air theater that could hold up to ten thousand spectators, a moving pictures theater, an indoor theatre, a pavilion for the game of pelota, a café, and a restaurant, "all reinterpreted by Coppedè, showing off all possible stylistic orders"[7] (fig. 1). The Alhambra would subsequently be demolished in 1961 to make room for the headquarters of the Florence daily newspaper, *La Nazione*.

The first area of the imposing new structure to be inaugurated was the Alhambra cinematograph. It opened on 7 April 1921, with the projection of the film *L'Isola di Progne* (S. Salvini, 1921). This was an Italian Tespi film production distributed by the Unione Cinematografica Italiana; the movie had a limited distribution and later appeared "practically undercover" under other names.[8]

The real opening of the Alhambra actually took place with the inauguration in grand style of the open-air theater (fig. 2) on Saturday 4 June 1921, with an *Aida* directed by Federico Del Cupolo, starring Aureliano Pertile and Maria Carena. The decision to open the theater with *Aida* was not random, as it took full advantage of the exotic decorations and atmosphere created by Coppedè's architecture. Not long passed before Alhambra's outdoor arena was put to use for motion picture showings, thus becoming one of the most important outdoor cinemas in Florence.

In the Alhambra Coppedè applied decorative and architectural solutions which were quite innovative. Although he was recycling the canons currently in vogue, he merged them with society's latest needs. Precisely this blending of form and usage was the topic of Fernando Paolieri's article on the front page of *La Nazione* on Wednesday 8 June 1921. Paolieri understood the alliance Coppedè had forged between spaces and mood, this architect's ability to grasp a "Babylonian mood" that, according to Paolieri, so fully characterized the new postwar middle class of the 1920s:

> *Oscillating between the traditional and the Avant-garde, spasmodic, jerky, contaminated by trends from the other side of the ocean, by those who recommend that we repaint everything, we are a people in full-blown decadence. Adolfo Coppedè, almost without realizing it, has intuitively understood our Babylonian mood.*[9]

Furthermore, the garden itself is an outright stage set. It recalls the scenery used in the great historical and esoteric dramas of the movies from the 1910s. With this Coppedè created a place to escape to, a garden of dreams:

> *Coppedè has, like a Magician, made bloom in piazza Beccaria a sort of palace from Scheherazade's Arabian Nights that is worthy of this generation's eternal search for ultra sensations.*[10]

Such references to a *new Babylon*, to *Arabian nights*, to *ultra* sensations, and to these sequences of visual stimuli that urge the spectator to seek out brash, intense thrills, will come up again and again in comments, in precisely those same years, describing the moviegoing experience.

The Alhambra was an original, creative building development, whose forms presaged those which in later years characterized such famous American "Atmospheric Cinemas" as John Emberson's Majestic, in Houston, Texas, built in 1923. External decorative architectural elements magnify the evocation of fantasy, of flights of fancy, that is produced by the show itself, casting the audience even more thoroughly into a dream world.

Savoia

In the city center, in piazza Vittorio Emanuele, the first cinema in Florence – and perhaps even in Italy – had been active since 1901: Cinema Edison, opened by Filoteo Alberini. Nearby, another important cinema, Gambrinus, managed by the Pittaluga company, was inaugurated in April of 1922.

In piazza Strozzi, near piazza Vittorio Emanuele, the architect Marcello Piacentini transformed the insides of a Renaissance palazzo referred to as "dello Strozzino" into Cinema-Teatro Savoia. The Savoia was built between 1920 and 1922 on behalf of the Sindacato Immobiliare Toscano, which, at that time, was headed by Alessandro

Aboaff. Aboaff was, incidentally, vice-president of V.I.S., Florence's new big-time filmmaking company. The Savoia, whose name was changed to Cinema Odeon at the end of the Second World War, is still in business; it still preserves its structure, having undergone only a few, minor modifications over the years.

The Savoia movie theater has a rectangular hall and a vast U-shaped balcony; it can hold up to 1000 people (fig. 3). The spatial arrangement was typical of grand theaters, although an undersized stage and diminutive backstage equipment would only have permitted small-scale variety productions. The abundant decorations – wooden sculptures, stuccoes, the tapestries, the grand cupola with its opalescent glass – all create a magnificent aura, bombarding, as Kracauer would later say, the patrons in an "attempt to create an atmosphere."[11]

Piacentini had already given proof of his familiarity with modernism with his Corso Cinema in Rome.[12] The Corso was begun in 1915 and inaugurated on 6 March 1918 with *Carnevalesca* (L. d'Ambra, 1918). Here Piacentini showed off the German *Art Déco* lessons he had acquired abroad, especially the influences of Oskar Kaufmann's Berlin public performance halls.[13] The construction of the Corso had a particularly turbulent history, since continuous criticisms forced Piacentini to modify, at his own expense, the revolutionary façade of the cinema. After this traumatic experience, Piacentini avoided letting his modernist influences appear on the outside of the buildings, concentrating them instead on the inside.

Piacentini practically camouflaged his Savoia among the bossed buildings of piazza Strozzi (fig. 4), while allowing the decorative elements to overflow on the inside. This is due both to the scathing experience with the Corso Cinema, as well as to mandatory compliance with the aesthetic rules imposed by the Historical Commission. However, the only element of the façade that captured by passers' attention, indeed the only indication at all of the presence of the elegant nightspot, was the lantern made by Morescalchi.

The Savoia Theater was inaugurated on 13 December 1922 with a showing of Gennaro Righelli's *La casa sotto la neve* (*Under the Snow* or *House Under the Snow*, 1922).

Many contemporary commentators of the period considered this setting inappropriate for its specific type of use – which, until the end of the 1920s, was exclusively for movies. The presence of a cinematographic show, such as *La casa sotto la neve*, is for art critic Roberto Papini the only off note in a setting otherwise characterized by great harmony, which – he says – "gives honor to both Florence and contemporary art." Papini in his article published in Rome's daily *Il Mondo* the day after the inauguration sought to emphasize how the architectonic form of the building, which so obviously derived from the previous theater hall format, was not appropriate to a moving picture show. Another article, this one unsigned, published in *L'Illustrazione Italiana*, expresses similar regret.[14] In contrast, not surprisingly, the reviews of the movie in film magazines were very positive:[15] the favorable cinematographic critiques diverged from Papini's scornful opinion.

In all probability the debut film had already been seen and approved by the theater owners. In fact, the inauguration movie would have been chosen specifically on the grounds of how well it corresponded to the image that the management was looking for for the movie theater.

In *La casa sotto la neve* Maria Jacobini plays the role of Maria, the faithful wife who refuses the advances of an insistent admirer and saves her daughter from the vengefulness of the man she had snubbed, thus proving her love to her husband. Jacobini, made famous by her interpretation of Nennele in Vittorio Righelli's *Come le foglie* (1916) and by her Dorina in Augusto Genina's *Addio Giovinezza!* (1918), "was the personified image of sweetness, of goodness, of simple love,"[16] of the woman with a sweet smile that stayed in her place. She was the well-behaved, disciplined diva, in contrast to such *femme fatale* roles as those played by Lydia Borelli and Pina Menichelli. The diva films of that time period were a high-quality, refined product, whose structural layout was obviously influenced by the stage, and whose grand protagonists are the indubitable heirs of the melodramatic divas. And so *La casa sotto la neve* was the appropriate choice for an upper and middle class audience aspiring to higher cultural levels, which was precisely the type of spectators that the Savoia management wanted to attract.

The need for places to escape to

The stylistic eclecticism of both the Alhambra and the Savoia can be found in other constructions of the same time period, including the interior decorations of three transatlantic ocean liners, which were built in Tuscany, the Conte Rosso, the Conte Verde, and the Conte Umberto Biancamano. These three boats were designed between 1919 and 1924 by the design firm that included four members of the Coppedè family (but within which Adolfo certainly played the key role). The inside of these ships certainly show some similarity to the solutions found in the Alhambra Theater, as well as being, to some extent, akin to the Savoia (fig. 5). For example, the use of stylized floral decorative motifs turned these ships into true floating theaters or gardens, places of delight "where the 'sharks' who had gotten rich off of the war could flaunt their abandon, their luxury, and unimpeded high life."[17]

The Alhambra garden-theater, the grand interior set-ups of the ocean liners, and even the Savoia movie theater are all linked to Adolfo Coppedè. In fact, drawings and preliminary designs (about 1915) by this Florentine architect for the Savoia have been found.[18] Marcello Piacentini certainly must have had to take these designs into account, as he found himself working on the project only once construction had already begun. He carried out some of the solutions suggested, or already begun, by Coppedè, such as the overall structure. However, Piacentini gave his own personal touch to the job: he put in a cupola that could be opened up and he designed the *Art Déco* interior decoration.

In Coppedè's plans for the Savoia we can see additional ties to the Alhambra. On the back of one of these plans some of his sketches have been found: two female figures dressed according to the fashions of the late 1910s. Below these there is another drawing, a draft for the poster of the theater's inauguration, which reads: "Performances of all types, a magnificent setting" (fig. 6).

These figures may have been drawn up in passing, but more likely they were a study for a logo, an insignia, or some other type of distinctive emblem for the spot. This was typical of the liberty style of the 1910s; it can be seen in the posters for Alhambra's garden theater that recall Moorish and *Arabian nights* motifs. The Savoia sketches, even in their improvised if not to say accidental manner, might be revealing to us the quintessential spectator that first Coppedè, and later Piacentini, had envisioned for their establishment: a fashionable, elegant bourgeois, rather than aristocratic, woman. It was she who was the standard bearer of the new aspirations: a female "consumer," to whom the cinema would later be paying more and more attention.

Piacentini himself, in an article entitled "Roma città morta?," which appeared in numerous dailies and magazines in March 1918 (and which was meant to be his self-defense of the stylistic choices he had made in the Corso Cinema debacle), reveals that in his first innovative cinematographic theater, the Corso, the new woman had found her suitable place: "In my hall, you cannot deny, today's elegant woman is in her place; in the marble churches, in the dark Renaissance rooms, she is a solemn, discordant note."[19] The marble churches and the dark Renaissance rooms are no longer appropriate places for the modern woman, who, instead, sees herself in these new performance halls, which the Savoia epitomizes.

The Savoia movie theater corresponded perfectly to the needs of these modern cinemagoers; not only was it designed for the projection of moving pictures as well as for stage plays, but it was also a fashionable place to gather and to pass the time. A small but patrician vestibule, the foyer, the bar, the three tiers of boxes, all gave the leisure class spectators a public forum where they could draw attention to themselves, a place where they could flaunt and impose their styles on high society. At the same time the Savoia's locales allowed the petit bourgeoisie, for a limited fee, to hobnob, to take part in a *beau monde* event.

In these cinema-theaters, a socially articulated, varied and at the same time anonymous audience – in a word, the masses – could appropriate for themselves the symbols of a cultural and social ascent that had hitherto

belonged only to the patrician class: the theatre. The audience was thus able to feel as if they were participating in the concept of "theater." But this process of social ascent did not involve only the audience, but it affected cinematography itself, since, in this new context, it took on features of an art form that was considered "higher," "more noble."

The silent infatuation

Certainly the choice made, above all in Italy during the early 1910s, to project grand historical films in Italian playhouses or other similar structures, such as the politeama, modified the audience's outlook. The presence in Italy of a large number of small and large Italian theaters directly favoured the adoption of this model by builders looking to create structures for the "new" rage – movie theaters. This choice of adapting the grand theaters will end up greatly affecting the historical genre of films.

The invasion of the "silent theater" took place in the years right after the First World War. It was in "1920-21, or 1922" that, according to the contemporary music critic Bruno Barilli, "the age of cinematography had come: what an invasion, what an overflowing, that was. Everyone and everything was caught up in the silent infatuation."[20] This comment represents the last variation of citations from an article that the same author had published in 1919, "'Fantasia bianca' di Vittorio Gui al Costanzi," which described the infringement of the cinematograph on the Costanzi in Rome, one of the Italy's grandest theaters.

According to Barilli the old Italian playhouses found themselves subjugated by the forcefulness of cinema's intrusion. The stages of the grand theaters were turned into "a mysterious runway of terrified photographs." The theater was besieged by a diverse multitude:

> *At this point everyone – senators, writers, bankers, cardsharps, down and out actors, athletes, archbishops, hucksters, ladies of the night, dwarves – are all here, all of them, thronging and clamoring along the edges of the cinematographic embarcadero.*[21]

A dangerous, shapeless mass that presses on towards what Barilli calls "the new Babel," referring both to the cinematograph as to the city itself.

The cinematograph's silent theater offers a new cult. For Barilli, a closer analysis reveals a fragmentation inherent in moving pictures, a decomposition, that is completely paralleled by mass culture. All this, for him, is an obvious sign of degeneration: "This whole building, which seems as if it were held up by a diffuse and profound religious spirit, is actually held up by a system of rotten backbones."[22]

This new, expanding cult is supplanting the previous one, as silent movies supplant the stage show. Barilli uses some of the expressions that Paolieri had used to comment on Coppedè's Alhambra, and which we will find in others' descriptions as well: Babel, new emotions, the embarcadero, the wharf side, the reference to a new cult, and the presence of a diverse multitude that is pawing at the ground, pressing at the gates.

Two prestigious observers in 1920s Berlin have left testimony of this phenomenon of the building of new temples of distraction: Joseph Roth and Siegfried Kracauer. Kracauer especially, in his famous essay entitled "The Cult of Distraction" (1926),[23] captured the profound implications of these new types of performance halls. Kracauer forcefully propounds the notion that the cinema is not only spreading a type of amusement, but that it is in fact a real, true *cult*.

The temples of distraction stage a show in which "the film is part of a larger whole," with a higher artistic nobility.

> *The cinema has secured a standing independent of the theatrical stage, and yet the leading movie theatres are once again longing to return to that stage.*[24]

In these new structures the movie viewing is similar to a passage; movie viewing is like participating on a journey, to seek out "ultra" sensations, to use Paolieri's words for Alhambra.
The cinemagoer finds in the movie house a religious place dedicated to exteriority, to pleasure. They are new mosques where watching a movie becomes the baptism of some new, far-away religion.

> *I had long since lost the habit of seeing a Muslim temple in each mosque I came across in Berlin. I knew that here mosques were cinemas and the Orient a film.*[25]

In Italy Eugenio Giovannetti and Antonello Gerbi attested to a similar experience of viewing by an elite group of educated spectators. Giovannetti in particular, in his volume *Il cinema e le arti meccaniche* (1930), seems to practically quote Kracauer.[26] In Giovannetti's interpretation of the ideal moviegoing experience, the new architecture of the movie theater prepares the audience's senses for a playful, unfettered consumption:

> *The movie theater's architecture gives us an inimitable sensation of airy novelty. [...] Once the modern man has left his suffocating apartment or his slovenly office, he can breathe in this agreeable, breezy spaciousness not compromised by anything, where one can come in and go out whenever he wants, in this bargain version of Scheherazade's palace. It is precisely what his tired spirits crave.*[27]

In these new rooms any spectator could view a show that took on a higher artistic nobility, that of traditional theater, where the artistic and social events coincide. With the 1921 inaugurations Florence as well becomes enriched by its small and large temples of distraction, able to respond to the new needs of the public, of audiences of the 1920s.
The analysis of viewing places, even within such a circumscribed context such as Florence in the 1920s, highlights differing temporal series. The study of a local reality predisposes us towards different period building since, as Canappele says, "it is not always possible to transfer general historical periods onto a local reality."[28]
The idea of a temporal and spatial multiversum allows us to go beyond both the triumphalistic, linear, undifferentiated concept of progress, as well as to supercede fragmentary geographism, where different historical processes are distributed throughout space and do not influence each other. Because, as Bloch said, otherwise "then at best history would look like a circus with three or more rings, where – simultaneously – acrobats perform, horses show their paces, and the fire swallower displays his skill, but all in isolation."[29] Bloch invited us to inherit from the present, from *our time*, which means placing ourselves in front of an epoch with the attitude of one who, instead of making history by putting a beginning or an end to an era, is cognizant of the fact that he or she needs to "historicalize his own analysis," and that the cultural models of the past overlap the present day ones, "like in a stereoscope."[30]
When examining viewing places it becomes clear that the movie theater is itself a multiversum. Inside various social levels exist, they meet and trade places. Each has its own position compared to history's frontline; each one requiring the spatial arrangement and the performance to respond to different demands. The new cinematographs of the 1920s bear differing needs, which will radically modify the moviegoing experience.
In the cinemas, with their luxurious, finely decorated interiors, on the insides of the transatlantic ocean liners, or in the Moorish style gardens, no longer the public but the masses, the throngs, illude themselves that they have found a refuge from the prosaic and dramatic experiences found in reality, believing they have found safety in the temple of distraction.

Illustrations

1. Alhambra's general plans by Adolfo Coppedè, deposited in the Florence National Archives (Archivio di Stato di Firenze), Giorgio Baratti Collection.

2. Open-air theatre Alhambra, in C. Cresti, *Firenze, capitale mancata: architettura e città dal piano Poggi a oggi* (Milano: Electa, 1995), p. 223.

3. Savoia movie theater, in M. Tinti, *Il teatro Savoia in Firenze* (Milano-Roma: Bestetti e Tumminelli, 1922), p. 12.

4. Façade of the Savoia, in M. Tinti, *Il teatro Savoia in Firenze* (Milano-Roma: Bestetti e Tumminelli, 1922), p. 6.

5. Adolfo Coppedè's Interior decorating of the transatlantic ocean liners, in C. Cresti, *Firenze, capitale mancata: architettura e città dal piano Poggi a oggi* (Milano: Electa, 1995), p. 223.

6. Adolfo Coppedè's Poster for Alhambra's inauguration, deposited in the Florence National Archives (Archivio di Stato di Firenze), Giorgio Baratti Collection.

Notes

[1] E. Bloch, "Nonsynchronism and the Obligation to Its Dialectics," *New German Critique*, no. 11 (Spring 1977), pp. 22-38. This essay was originally written in 1932 and published as part of *Erbschaft dieser Zeit* (Zurich, 1935).

[2] See F. Casetti, E. Mosconi (eds.), *Spettatori italiani. Riti e ambienti del consumo cinematografico. 1900-1950* (Roma: Carocci, 2006).

[3] See in particular E. Bloch, "Nonsynchronism and the Obligation to Its Dialectics", cit., and Id., "Differentiations in the Concept of Progress" (1955), in *A Philosophy of the Future* (New York: Herder and Herder, 1970), pp. 112-141.

[4] G.P. Brunetta, "Storia e storiografie del cinema," in Id. (ed.), *Storia del cinema mondiale. Teorie, strumenti, memorie*, vol. V (Torino: Einaudi, 2001) (my translation).

[5] See R. Bodei, *Multiversum. Tempo e storia in Ernst Bloch* (Napoli: Bibliopolis, 1979), p. 69.

[6] V.I.S. was intended to produce great historical movies in their Rifredi Studios. Its first – and bankrupting – film was *Dante nella vita e nei tempi suoi* (D. Gaido, 1921), starring Diana Karenne and Amleto Novelli. After only one more film, *Marco Visconti* (A. De Benedetti), V.I.S. went bankrupt.

[7] M. Cozzi, G. Carapelli, *Edilizia in Toscana nel primo Novecento* (Firenze: Edifir, 1993), p. 157 (my translation).

[8] See V. Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film degli anni Venti. 1921-1922* (Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1981), p. 156.

[9] F.P. [F. Paolieri], "Arte e Artisti. Adolfo Coppedè, architetto," *La Nazione*, no. 131 (8 June 1921) (my translation).

[10] *Ibid.* (my translation).

[11] S. Kracauer, "Cult of Distraction: On Berlin's Picture Palaces," *New German Critique*, *On Weimar Film Theory*, no. 40 (Winter 1987), p. 92. This essay was originally written in 1926.

[12] See A.S. De Rose, *Marcello Piacentini: opere 1903-1926* (Modena: F.C. Panini, 1995).

[13] *Ibid.*, pp. 64-66.

[14] "Il nuovo teatro Savoja a Firenze," *L'Illustrazione Italiana*, no. 2 (14 January 1923), p. 45.

[15] See V. Martinelli, *Il cinema muto italiano*, cit., p. 156.

[16] See V. Martinelli, *Le dive del silenzio* (Genova: Le Mani, 2001), pp. 132-133 (my translation) and Id., *Il dolce sorriso di Maria Jacobini* (Roma: Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, 1994).

[17] M. Cozzi, M. Carapelli, *op. cit.*, p. 152 (my translation).

[18] These plans, now deposited in the Florence National Archives (Giorgio Baratti Collection), was part of Loni Coppedè's Montemurlo Archives: see R. Bossaglia, M. Cozzi, *I Coppedè* (Genova: Sagep, 1982), p. 248.

[19] M. Piacentini, "Roma, città morta?," *Architettura Italiana*, no. 5 (1918), p. 37 (my translation).

[20] B. Barilli, "Tempi muti," *Star*, no. 18 (9 Dicember 1944), reprinted in Id., *Lo spettatore stralunato. Cronache cinematografiche* (Parma: Pratiche, 1982), pp. 26-28 (my translation).

[21] B. Barilli, "'Fantasia bianca' di Vittorio Gui al Costanzi," *Il Tempo* (27 November 1919), reprinted in Id., *Lo spettatore stralunato. Cronache cinematografiche*, cit., pp. 11-14 (my translation).

[22] *Ibid.*, p. 11 (my translation).

[23] S. Kracauer, *op. cit.*, pp. 91-96.

[24] *Ibid.*, p. 95.

[25] Cf. J. Roth, "Bekehrung eines Sünders im Berliner Ufa Palast," *Frankfurter Zeitung* (19 November 1925) (my translation). Id., "Conversione di un peccatore all'Ufa-Palast di Berlino," *Cinema & Cinema*, no. 45 (June 1986), p. 3.

[26] Cf. E. Mosconi, N. Ossana Cavadini, "La sala cinematografica tra le due guerre," in F. Casetti, E. Mosconi (eds.), *op. cit.*, pp. 72-76.

[27] E. Giovannetti, *Il cinema e le arti meccaniche* (Palermo: Sandron, 1930), pp. 61-62, quoted in *Ibid.*, p. 73 (my translation).

[28] P. Caneppele, "Metodologia della ricerca storiografica sul cinema in ambito locale", in G.P. Brunetta (ed.), *op. cit.*, p. 296 (my translation).

[29] E. Bloch, "Differentiations in the Concept of Progress," cit., p. 122.

[30] Cf. S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano* (Venezia: Marsilio, 2002), pp. 99-108 (my translation).

BOTTEGHE

GIUOCO DELLA PELOTA

PALCOSCENICO

ARENA

PORTICO

PROGETTO DELLA NUOVA ALHAMBRA

PIANTA GENERALE NELLA SCALA DI 1 : 200

PALCOSCENICO

SALONE CINEMATOGRAFO

SALONE DEL TEATRO

GRANDE VESTIBOLO

PIAZZA BECCARIA

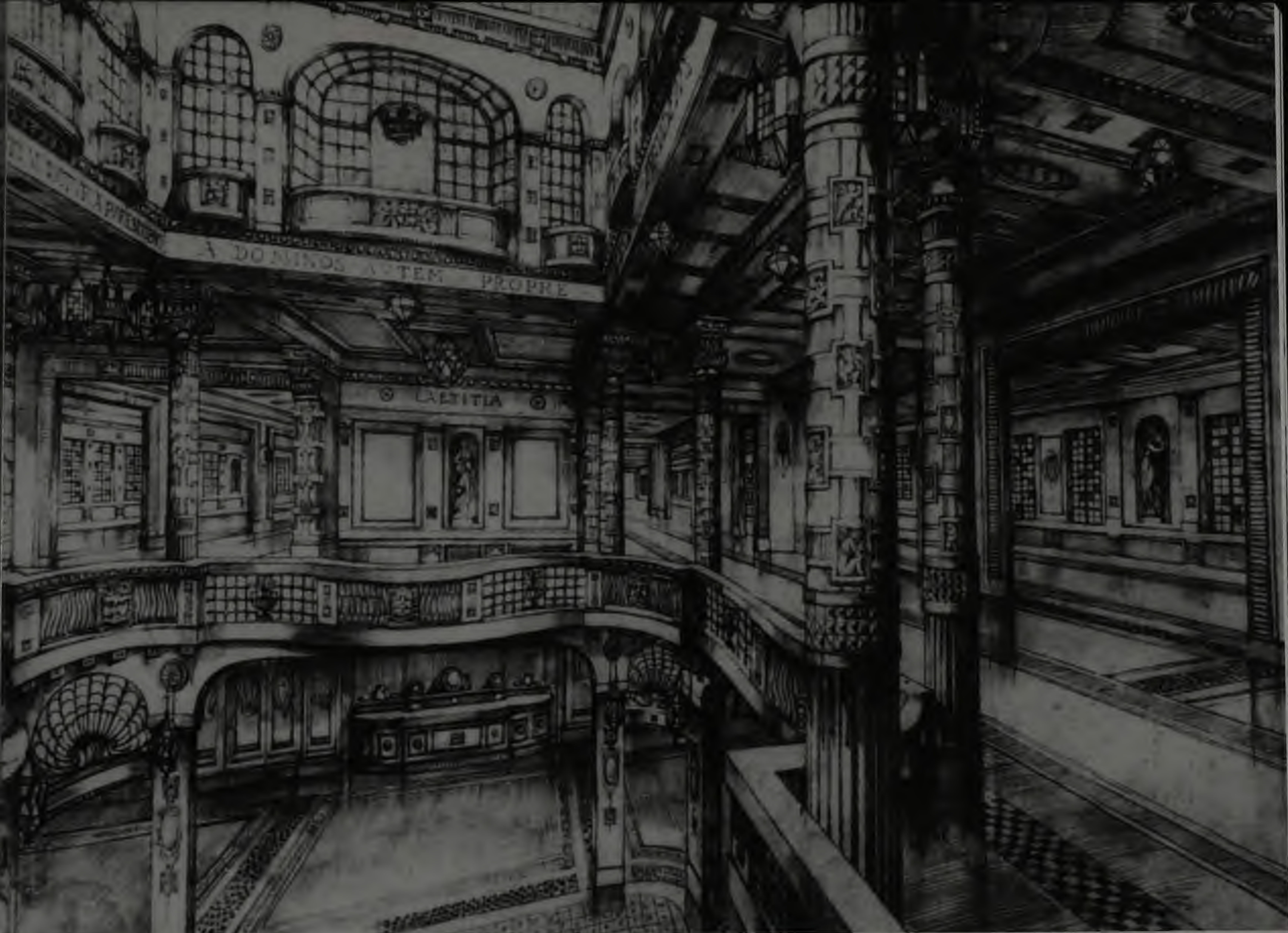
1

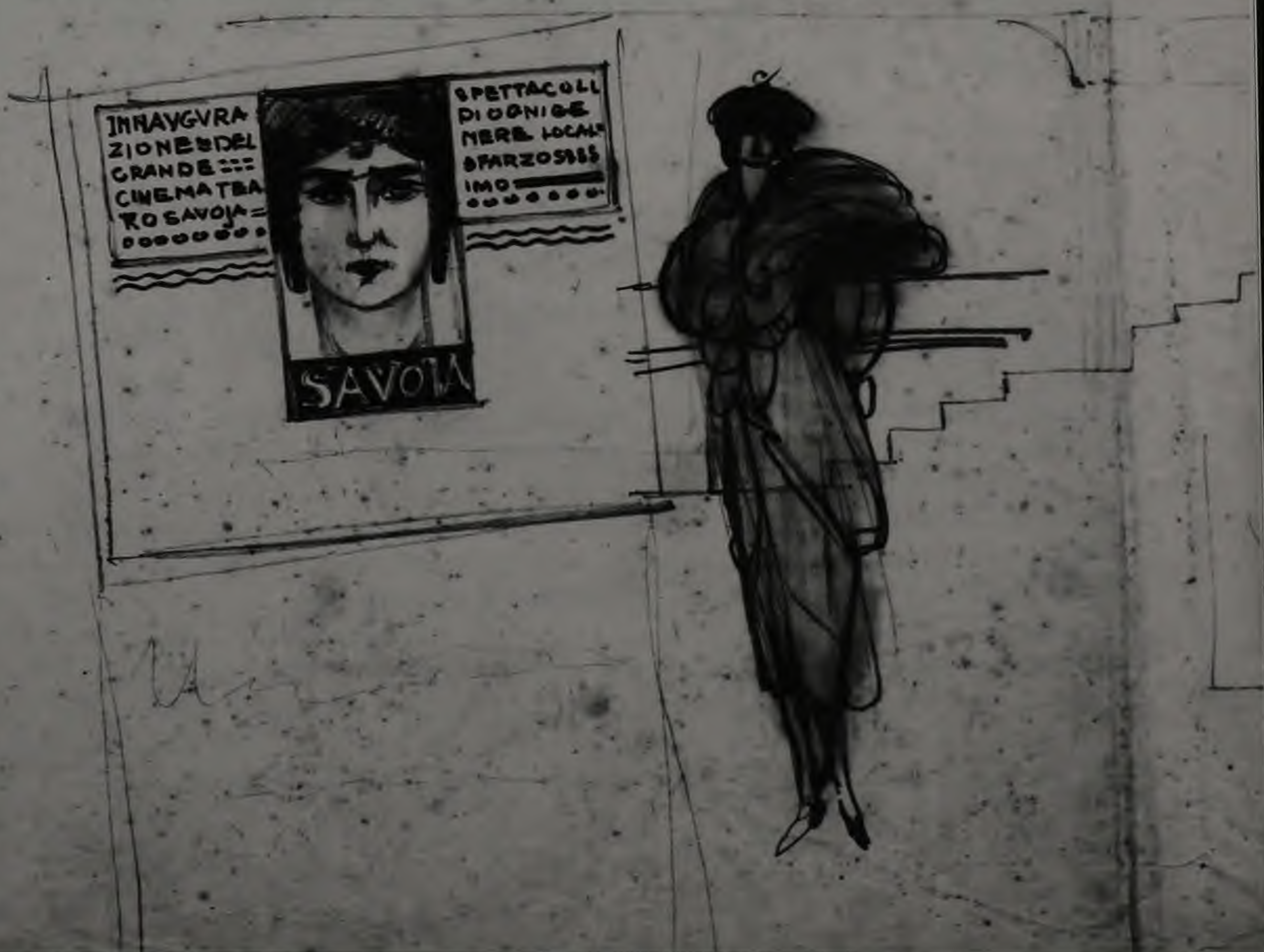
VIALE CARLO ALBERTO








LAETITIA


INNAVGVRA
ZIONE DEL
GRANDE
CINEMATEA
RO SAVOJA
SPETTACOLI
DI OGNI GE
NERE LOCALE
SFARZOSISS
IMO
SAVOIA

Eric de Kuyper, Cinémathèque Royale de Belgique,
Universiteit van Groningen

Avant "le cinéma devient un art"

L'historien anglais Eric Hobsbawm termine son volume consacré à l'histoire du XIX^e siècle en... 1914. Il propose de voir ce XIX^e siècle comme étant "un très long siècle". Le sous-titre d'ailleurs de ce volume est *The Long 19th Century*. Tout aussi conséquemment le volume suivant, consacré au XX^e siècle, est appelé *Histoire d'un siècle court (The Short 20th Century)*![1]

Ce découpage de l'histoire générale peut inspirer et conforter les historiens du cinéma qui constatent une nette coupure entre ce qui se passe avant la Grande Guerre et le cinéma tel qu'il se développe dans l'après-guerre. Déjà George Sadoul sous-titrait le volume qui traite de la production de l'après-guerre par ces mots: *L'Art du cinéma muet*. Les volumes traîtant de la période précédante: *Le Cinéma devient un art*[2] (doit-on lire en sous-entendu: "ce n'est pas trop tôt!?"). Ainsi le cinéma d'avant 1914 ferait partie du XIX^e siècle... et non du XX^e. Pour les historiens du cinéma cette période du cinéma – ces deux premières décennies – diffère profondément de celle qui la suit, après guerre. Tom Gunning a tenté de caractériser la première décennie et l'a dénommée "cinema of attraction". La décennie suivante, de 1905/07 à 1914, reste innommée. Pour ma part je la dénomme tout simplement "cinéma de la seconde époque".[3] Découper et nommer est une démarche courante dans la pratique historique. A première vue c'est une pratique "neutre" mais la plupart du temps elle porte à conséquence, avouée ou non.

Il est un fait que ce cinéma des premiers temps pose des problèmes divers, dont celui qui m'intéresse ici le plus est celui de sa réception ou de sa compréhension par des spectateurs actuels. Bien que son étude s'est multiplié de façon exhaustive durant ces dernières années, il reste, faut-il le souligner, largement méconnu du public. Le savoir sur cette période du cinéma parmi les chercheurs se trouve en proportion inversée avec sa réception par le public – cinéphile ou non – actuel. Ce continent qui depuis un quart de siècle est exploré avec avidité par les historiens de cinéma reste totalement inconnu et méconnu des spectateurs. Il ne fait toujours pas partie de la culture cinématographique.

Je parle non par hasard de "continent"; ce que je veux souligner par là c'est le côté autonome de cette pério-

de, et cela doublement pourrait-on dire. En effet une "coupure" est présente aussi bien en amont qu'en aval. En amont: le cinématographe apparaît brutalement en 1895; il "naît" comme on a coutume de le dire. En aval: son évolution se voit coupée brutalement par l'interruption de la Grande Guerre.

Or pour le faire "connaître" et le faire "reconnaître" il faut rétablir une continuité, dans ce sens précis: il faut tenter de le rattacher au corpus de "l'histoire du cinéma". Du moins de cette "histoire du cinéma" telle quelle est connue, reconnue, acceptée. (En fait il s'agit ici tout simplement d'une des règles de l'information, qui veut que tout message à contenu neuf soit accouplé à un message fort et (re)connu dans l'opinion publique ou dans celle du receveur du message). On peut le faire dans deux sens, précisément dans la perspective en amont aussi bien que dans la direction en aval.

C'est, il me semble cette dernière stratégie qui est mise en pratique par entre autre Tom Gunning, quand il se "préoccupe" de rattacher le cinéma d'attraction au cinéma d'avant-garde y incluant entre autre le cinéma d'Eisenstein...[4] Ainsi est construite ce qu'on peut appeler une filière, ou si vous préférez, une tradition. Construction, en effet, car cette "tradition", n'étant pas "officiellement" reconnue par les historiens classiques du cinéma, est instaurée de façon marginale, par les "nouveaux historiens du cinéma". N'empêche c'est une tentative pour relier, pour établir une continuité et ainsi récupérer un pan de l'histoire du cinéma qui semblait perdu.

La tentative, aussi intéressante et utile quelle soit, ne me convainc qu'à moitié.

On voit bien l'intérêt *théorique* qui consiste à mettre en place un discours esthétique en découvrant des traits formels repérable dans deux séries différentes: celle du cinéma d'attraction d'une part, celle du cinéma expérimental ou d'avant-garde d'autre part. Il est sans nul doute permis et même utile de mettre en place ce discours (reliant), ce qui n'empêche de constater que ce qui fait un peu défaut à cette démarche c'est une contextualisation historique. C'est un peu comme quand on utilise la notion de "baroque" dans un sens très large: la précision historique disparaît.

Mon souci est d'un autre ordre. En gros il porte sur la question: *comment réintégrer ce cinéma perdu dans une pratique spectatorielle contemporaine.* Car je suis avant tout un programmateur et non un historien! Bien entendu chaque programmateur est forcément obligé de s'occuper d'histoire. Mais, pour bien distinguer les deux démarches, j'ajouterais que chaque historien, lui, n'est pas nécessairement un programmateur. Serge Daney parlait lui non de programmateur, mais de passeur, c'est-à-dire celui qui se préoccupe de spectateurs actuels.

Quand je lis chez un historien comme Michel Marie que: "Un film d'abord est un numéro de catalogue, puis un titre, puis un discours critique attesté dans la presse de l'époque. C'est ensuite une bande de pellicule qui dort dans une boîte anonyme. Il n'existe historiquement que par le discours que l'on tient sur lui...",[5] j'applaudis des deux mains. Cependant, pour moi en tant que programmateur, "cette existence historique" n'est complète que quand elle se trouve à nouveau réalisée dans une présentation pour un public actuel. L'existence réelle d'un film se réalise dans la projection en salle, devant un public. L'existence dans et par le discours n'est qu'une existence virtuelle. Indispensable – et par là la remarque de Marie me frappe par sa justesse – mais elle reste, pour moi, incomplète.

Or je constate qu'un travail de recherche est possible dans l'autre sens. C'est-à-dire en reprenant l'hypothèse de Hobsbawm à la lettre, en considérant cette période d'avant guerre en continuité directe avec le XIX[e] siècle. Il est vrai que les historiens qui s'occupent du cinéma de la première décennie ne manquent de souligner le lien avec les pratiques spectaculaires du XIX[e] siècle. On peut en trouver des exemples dans le très passionnant livre récent de Wanda Strauven.[6] Régulièrement il est fait usage d'une référence aux spectacles forains, au vaudeville et au music-hall, autant de domaines desquels ce cinéma s'est laissé inspirer. En général cette référence n'est pas exploitée outre mesure; elle est admise comme fait acquis. Sauf chez quelques chercheurs comme André Gaudreault, Ben Brewster, Robert Altman, Dominique Païni, Frank Kessler et Sabine Lenk où un aspect se voit analysé de façon plus approfondie.

Cependant il me semble qu'on peut s'aventurer encore plus loin dans cette direction. Voir comment le cinéma

des premiers temps – et non plus seulement celui nommé d'attraction – continue et reflète, traduit et varie des thèmes, une mentalité, voir des obsessions – en bref: une forme de culture – dominante à la fin du XIX[e] siècle. Et là nous sommes confronté à un paradoxe: médium moderne par excellence, par son contenu aussi bien que par ses formes ce cinéma est dans la continuité d'un siècle et d'une culture qui s'achève. Il plonge ses racines dans le siècle précédent. Il est anachronique!

Pour illustrer et rendre cela plus concret, permettez-moi d'évoquer une expérience entreprise depuis quelques années avec La Cinémathèque Royale de Belgique: une série de projets sous le titre de *Imaginaire en Contexte*. En bref il s'agit d'un choix de films de cette époque, projetés dans des lieux spécifiques, ayant un rapport direct avec le XIX[e] siècle. Mais il faut entrer en détail, et je prends pour cela comme exemple un projet réalisé au cimetière de Laeken, près de Bruxelles. Ce cimetière est caractérisé par un nombre considérable de monuments funéraires datant du XIX[e] siècle. Cet art funéraire, que l'on rencontre encore dans les pays méditerranéens, étonne dans nos régions. Nous avons donc connu aussi cet art religieux, qui nous semble très "kitsch". Or il se fait que dans pas mal de films des premiers temps une thématique et une plastique analogues sont omniprésentes. Ce sont des petites fictions à sujets religieux, avec ou non apparitions d'anges.
Fictions très moralisantes, dans lesquelles toute une imagerie piétiste est convoquée qu'en français on appelle "bondieuserie" ou "art sulpicien". Ce que les générations suivantes nommeraient sans aucun doute "kitsch religieux et sentimental".
Les deux phénomènes – l'art funéraire des tombes et les films – sont confrontés, et bien de la façon suivante: les spectateurs sont d'abord invités à suivre une visite guidée dans le cimetière nocturne. Différents monuments sont mis en valeur (par éclairage aussi bien que par un commentaire). Ensuite, après cette promenade d'une heure environ, les spectateurs sont invités à se rendre à l'entrée du cimetière. Endroit où se trouve l'atelier de la famille Salu. Trois générations de sculpteurs s'étaient spécialisés dans cet art et avaient installé l'atelier – aussi bien que les "salons de vente et d'exposition des modèles" – sur place, à l'entrée du cimetière. Le tout étant heureusement conservé dans un état original et restauré avec bonheur. (Ce qui frappe est le salon d'attente – qui en même temps expose des modèles – dans un élégant jardin d'hiver.)
Pour finir, la projection des films a lieu sur place, dans l'atelier. Ce qui ressort de ce "spectacle-démonstration", qui prend deux heures, est tout d'abord l'importance qu'a eu cette branche spécifique de la sculpture dans la mentalité du XIX[e] siècle. En second lieu un dialogue s'installe entre des thématiques et des aspects formels analogues ou proches. Ainsi les films éclairent les monuments; les monuments prennent une autre dimension en les confrontant aux discours filmiques.
Bref il y a contextualisation. Mais dans les deux sens: une forme d'art – aussi mineure soit-elle – méconnue est remise dans un contexte; des films, qui nous semblent anachroniques ou désuets, retrouvent eux leur contexte historique, mental aussi bien que plastique.
La même formule a été mise en place pour les thèmes suivants: le monde du travail avec une visite à l'atelier du peintre sculpteur Constantin Meunier; l'aéronautique au Musée de l'Aviation avec projection sur place de *Maudite soit la Guerre* (A. Machin, 1914). Ou encore la psychiatrie, projet se déroulant dans un musée psychiatrique à Gand, avec projection d'entre autre *Le Mystère des Roches de Kador* (L. Perret, 1913). En ce moment nous préparons un projet "animalier" pour Anvers.
Chaque projet propose aux spectateurs une confrontation aussi directe que possible, sans intervention "didactique" ou "explicative" concernant les films: de là l'importance de la projection sur place ainsi que l'enchaînement direct entre "promenade guidée" et "projection". Une petite publication donne la parole à des spécialistes, aussi bien chercheurs historiens du film, que les conservateurs des lieux et musées en question. Pour nous il est aussi important de remettre les champs de recherche en dialogue, de confronter les spécialistes, remettre

en contexte des savoirs souvent mal partagés. Je dois dire que cet aspect de l'entreprise reste la plus difficile à réaliser, en plus des difficultés évidentes à faire travailler des institutions qui n'ont pas l'habitude de le faire!
Une remarque encore: les lieux sont choisis aussi en fonction d'une certaine méconnaissance du public. Car ce qui nous importe c'est la découverte (ou redécouverte) de lieux aussi bien que d'un héritage filmique oublié et méconnu.
Au programme nous avons encore des thèmes comme: ateliers d'artistes, chinoiseries et japonaiseries, art rococo… Parfois nous trouvons un corpus de films intéressant, mais le lieu adéquat qui ferait naître un discours fait défaut. Parfois nous avons un cadre idéal (ainsi le musée du peintre Antoine Wiertz à Bruxelles), mais le corpus de films qui pourrait entrer en dialogue avec ce lieu, fait défaut…
Il va de soi que la plupart de ces projets ne sont pas destinés à des masses de spectateurs…
Rien à voir avec les projections en plein air tel que, par exemple, la piazza Maggiore à Bologne en propose chaque été. C'est une programmation de chambre. Mais qui touche un public infiniment plus large qu'une projection en salle pourrait avoir. Bien que la Cinémathèque possède une salle réservée exclusivement au cinéma muet, ces films y sont rarement ou jamais montrés. Qui viendrait en effet voir un programme composé de *Pour la fête de maman* (Pathé, 1906), *Le Plus beau jour de ma vie* (Pathé, 1908), *Les Deux petits Jésus* (G. Denola, 1910) et *Zweimal gelebt* (M. Mack, 1912)?[7]

Une remarque finale: la programmation se veut très rigoureuse: en ce sens que les films sont toujours montrés en leur entièreté… Pas de montage de fragments pour illustrer un discours. Par contre l'on puise dans tout le répertoire, de fiction aussi bien que de non-fiction. Toujours avec comme date limite 1914.
En cela ce projet redresse un peu le discours théorique qui accompagne le "cinéma des attractions", car il fait intervenir sans honte aucune le cinéma narratif naissant. Avec comme conséquence que ce cinéma narratif n'est plus situé dans une perspective téléologique, avec – doit-on dire "forcément? " – une moindre valorisation, et toujours sujet à n'être retenu que pour les symptômes qui annoncent un cinéma narratif adulte. Au contraire son côté naïf ou simple étant remis dans un contexte narratif et plastique d'une culture et d'une mentalité du XIX^e^ siècle – ou du moins certaines de ses occurrences, on en découvre toutes les richesses.

Notes

[1] E.J. Hobsbawm, *The Age of Empire: 1875-1914* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1987). E.J. Hobsbawn, *The Age of Extremes: The Short 19th Century. 1914-1991* (London: Michael Joseph, 1994).

[2] G. Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, tomes III, IV, V (Paris: Denoël, 1951).

[3] E. de Kuyper, "Le Cinéma de la seconde époque: le muet des années dix", *Cinémathèque*, n° 1 et 2 (1992).

[4] T. Gunning, "The Cinema of Attraction(s): Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde", in W. Strauven (sous la dir. de), *The Cinema of Attractions Reloaded* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006).

[5] M. Marie, "Introduction", in A. Gaudreault (sous la dir. de), *Pathé 1900. Fragments d'une filmographie analytique du cinéma des premiers temps* (Sainte-Foy-Paris: Presses de l'Université de Laval/Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993).

[6] W. Strauven (sous la dir. de), *op. cit.*

[7] Les films au programme de *La Résurrection des Images*, projet art funéraire.

Pierre Sorlin, Université Paris III

Si può pensare una cronologia europea del cinema?

La parola importante, nel titolo del mio saggio, è il verbo, pensare. Redigere una cronologia sembra semplice, basta selezionare in modo intelligente una sequenza di fatti che si corrispondono perché si sono verificati simultaneamente o, se successivi, sono sia cause, sia conseguenze gli uni degli altri. Però, allineando anni ed eventi, si crea soltanto un catalogo. In molte cronache medioevali, ciascun anno possedeva la propria rubrica che, a volte, era vuota poiché non era successo niente o perché nessuno aveva notato cose importanti. Tali cronache, e molte cronologie nei libri di storia, somigliano agli scaffali di un negozio dove dormono oggetti inerti che non acquistano vivacità se non quando sono usati correttamente. Come gli oggetti, le date sono amorfe, nel senso proprio della parola; sono deprivate di forma, e bisogna sceglierne alcune e ordinarle in funzione di un progetto per dargli un significato.

L'abbinamento di due eventi, anche se sono contemporanei, non aiuta necessariamente a comprenderli meglio; l'illusione cronologica, l'idea che una coincidenza temporale sia portatrice di senso, è particolarmente ingannatrice.

Il cinema arrivò in Italia il giorno stesso del disastro d'Adua, la prima proiezione ebbe luogo a Roma mentre Baldissera si ritirava verso Massaia. L'incontro, nella medesima casella del quadro cronologico, di due avvenimenti importanti per l'Italia è rilevante? Sì o no, dipende dalla domanda che si pone il ricercatore: sì, se si occupa della distanza tra politica coloniale e vita quotidiana; no, se s'interessa all'espansione italiana o all'insediamento del cinema nella Penisola. Anche quando i fatti appartengono alla stessa sfera, la loro prossimità può rivelarsi di poco rilievo. La prima rappresentazione cinematografica avvenne a Londra il 21 febbraio del 1896; a Madrid, l'11 marzo; a Roma, il 13. Elencare però insieme le tre giornate non ci dice niente, né della loro successione, né dell'intervallo che le separava.

Paradossalmente, le date sono tra le cose meno importanti per chi s'interroga sull'utilità di una cronologia e, prima di raccogliere i fatti, dobbiamo farci due domande: quale problema vogliamo chiarire, e fino a che punto ci sarà utile studiare la successione degli eventi attraverso il tempo?

Cominciamo con il problema: il cinema in Europa. Un confronto tra i vari paesi, facendo notare differenze e sfasamenti, può segnare questioni o particolarità che, altrimenti, passerebbero inosservate. Faccio un esempio: in Cecoslovacchia il declino della frequentazione delle sale cinematografiche cominciò nel 1972 e, sebbene regolare e moderato, fu definitivo; in sé la cosa non è strana, però in Unione Sovietica e nelle altre "democrazie popolari" il regresso fu molto più tardivo, si produsse dieci o, a volte, quindici anni dopo. C'è dunque un "caso ceco" che merita di essere chiarito tanto nel contesto nazionale quanto nella sfera d'influenza sovietica. Ciò nonostante, come precisa il titolo del testo, non ho intenzione di stabilire un parallelo sistematico tra le cinematografie europee, le loro produzioni, le loro istituzioni e i loro rituali di consumo.
Perché non desidero applicare un metodo che dà ottimi risultati? Si tratta di una scelta teorica che merita un momento di riflessione. Le problematiche vigenti negli studi cinematografici non s'impongono naturalmente, ma corrispondono ad una concezione del cinema che, nell'ambito delle singole produzioni nazionali, pone l'accento sulle opere ritenute migliori e sui registi. Una tale impostazione aveva la sua logica quando il quadro legislativo e finanziario nel quale si sviluppava tale produzione era lo Stato nazionale. All'inizio del XXI secolo la prospettiva è cambiata; il finanziamento dei film è internazionale e la normativa, in Europa, non dipende più degli Stati, bensì dell'Unione Europea. Il punto di vista nazionale non è né giusto né sbagliato, ma non consente di considerare la situazione nel suo complesso. Gian Piero Brunetta l'ha capito molto presto e ha dedicato un intero volume della sua storia del cinema mondiale ai problemi generali dell'Europa.[1] Però, in un'opera più recente come la splendida, esauriente *Storia del cinema italiano*, pubblicata sotto l'egida della Scuola Nazionale di Cinema,[2] non si parla della circolazione e del consumo di film stranieri, e il tema delle relazioni della cinematografia italiana con quelle degli altri paesi europei è affrontato troppo rapidamente.
Oggi dobbiamo uscire dello spazio nazionale e interrogarci non sul cinema europeo – che non esiste come tale –, bensì sui cinema in Europa: quando e come si sono verificate interferenze tra le diverse cinematografie nazionali? Quale tipo di influenza reciproca si è prodotta? In che modo i pubblici nazionali hanno ricevuto i film stranieri? Evidentemente, è difficile parlare di relazioni tra due o più sistemi se non esiste, tra loro, una convergenza, anche se tale corrispondenza deve necessariamente essere di natura temporale. È la cronologia lo strumento d'investigazione principale? Incontriamo qui una serie di domande alle quali non si può rispondere a priori senza entrare nel merito dell'oggetto – meglio, degli oggetti che corrispondono ai vari cinema europei. Le questioni che ho in mente sono amplissime, e non ho né l'intenzione, né la possibilità di trattarle a fondo nei limiti di questo breve intervento; mi accontenterò di abbozzare gli argomenti sui quali bisognerebbe iniziare una riflessione più approfondita.

Scambi intereuropei: una cronologia

Desiderosa di rafforzare i legami tra le ventisette nazioni, la Commissione di Bruxelles ha compiuto un'indagine sulla distribuzione dei film nell'Unione Europea. Le conclusioni sono chiarissime: all'inizio del XXI secolo i film non circolano, la quota di mercato delle produzioni europee non nazionali è inferiore all'8%, con le due eccezioni della Danimarca e dell'Italia, e scende sotto il 5% in Gran Bretagna e Olanda. Inevitabilmente, il pubblico associa l'idea di cinema facendo riferimento da una parte a Hollywood, e dall'altra ai prodotti del proprio paese, visto che conosce assai poco le produzioni delle altre nazionalità. È una tendenza profonda, un dato permanente. Ciò nonostante, dobbiamo chiederci se ci siano stati dei momenti nei quali i film prodotti in Europa circolavano di paese in paese. Stranamente, possediamo ottimi studi sugli spostamenti di attori, registi, tecnici e sulla loro partecipazione a cinematografie straniere, ma sappiamo pochissime cose sulla circolazione delle opere filmiche attraverso l'Europa.
Nel decennio precedente la Grande guerra, in un mondo di libero scambio, il cinema era un'attività interna-

zionale e i film passavano le frontiere senza intralcio. I tre principali produttori – Italia, Danimarca e Francia – producevano troppo abbondantemente per la clientela locale e avevano bisogno di esportare. Pathé guadagnava soltanto il 10% delle proprie entrate grazie alle sale nazionali e Nordsik meno del 5%, mentre il 75% delle opere girate in Italia trovavano uno sbocco all'estero; anche i produttori secondari – Germania, Grande Bretagna e Svezia – vendevano al di là dei loro confini. La nazionalità delle opere non era indifferente, anche se serviva soprattutto come etichetta: un film danese era per solito un dramma mondano, quello italiano era storico o comico, un film tedesco, fantastico. Ciò è risaputo, anche se il carattere strettamente nazionale delle diverse storie del cinema fa sì che non abbiamo informazioni sulle correnti di scambio intereuropee. Avremmo bisogno di una cronologia molto sottile per apprezzare l'ampiezza e la durata di questo commercio e per poterci chiedere, per esempio, quando i film francesi sono sbarcati negli altri paesi, quando hanno raggiunto il loro massimo livello, quando hanno incontrato la concorrenza dei danesi e, in seguito, degli italiani.
Si sa che il periodo tra le due guerre fu marcato dall'invasione americana e dall'avvento del sonoro; che fu un'epoca di forte tensione tra le potenze europee e di crisi economica; che spinse gli stati a chiudersi alle importazioni. La difesa dei cinema "nazionali" fu un aspetto marginale all'interno di una più ampia febbre di nazionalismo, la stessa che portò alla seconda guerra mondiale, e che si concretizzò attraverso una limitazione del numero di film stranieri con svariati vari tentativi di produrre film europei. La ricerca sulle legislazioni restrittive e lo studio delle opere in "versione multipla" sono molto avanzati e hanno evidenziato la sopravvivenza, fino alla metà degli anni Trenta, d'importanti scambi intereuropei. È vero che i principali esportatori d'anteguerra, deprivati dei loro sbocchi, erano in crisi; però nuovi studi di produzione aprivano in Cecoslovacchia e in Germania, le opere cecoslovacche circolavano in tutta Europa negli anni Venti, mentre, all'inizio degli anni Trenta, gli studi tedeschi coprivano ancora il 40% delle loro spese grazie all'esportazione e avevano stipulato accordi di distribuzione con i paesi vicini. La chiusura dei mercati locali e le ostilità belliche rallentarono gli scambi senza sopprimerli. Così, durante la guerra, l'Italia esportava ancora un quinto della sua produzione in Europa.
Nei due decenni che seguirono alla seconda guerra mondiale, un terzo dei film girati in Europa circolò attraverso il vecchio continente e, grazie alla moltiplicazione delle coproduzioni, la percentuale finì col diventare ancora più importante. Per il periodo in oggetto le statistiche sono abbondanti e relativamente affidabili, e stabilire una cronologia sarebbe facile. Tuttavia, a partire della fine degli anni Cinquanta, massicci investimenti americani cambiarono il gioco. Incontriamo qui un parametro fondamentale che abbiamo lasciato da parte: dopo la prima guerra mondiale, Hollywood, grazie ad un sistema di distribuzione bene organizzato, si è installata su tutte le piazze europee. La presenza del cinema americano è un dato conosciuto, abbiamo una quantità notevole d'informazioni qualificate, sappiamo come le *Majors* hanno lavorato, con l'appoggio della Casa Bianca e dell'amministrazione, per aggirare le difese europee e per non rispettare le quote d'importazione; ma non c'è nessun lavoro comparativo sulle tappe e gli effetti della penetrazione americana.
Nelle storie del cinema si ripete, quasi automaticamente, che Hollywood introdusse gli europei a nuovi modelli di vita, in particolare alla civiltà meccanica e al benessere domestico; si tratta però soltanto d'ipotesi, che non si fondano su investigazioni empiriche; la relazione tra l'arrivo dei film americani e l'acquisto d'elettrodomestici o di altri prodotti non è mai stato dimostrato.
La prima cronologia che propongo di costituire non è molto complicata. Riguarda, in primo luogo, gli scambi tra nazioni europee: in questo modo si potrebbero apprezzare le fasi durante le quali i film di paesi vicini si sono potuti vedere (o meno) nelle nazioni limitrofe. Una siffatta periodizzazione deve ugualmente prendere in considerazione l'introduzione delle opere americane. Insisto sul fatto che una cronologia è uno strumento, un preludio all'analisi, e che evidenzia concomitanze le quali, secondo i casi, segnano un'evoluzione comune o sono puramente casuali. A partire dei dati che contiene, dobbiamo pensare un'altra cronologia, centrata sulle conseguenze degli scambi commerciali.

Racconti, stili, narrazione: cronologie comparate

Come valutare le relazioni tra cinematografie "nazionali", al di là delle statistiche? Bisogna considerare insieme due parametri: da una parte le modalità del lavoro filmico, dall'altra le reazioni del pubblico. Tre elementi contribuiscono alla realizzazione di un film: un tema, uno stile e un sistema narrativo. Usando questi criteri, possiamo abbozzare una cronologia di corrispondenze o, all'opposto, mostrare la mancanza d'incontri tra cinematografie. Però, nella prospettiva che qui abbiamo privilegiato, vale a dire quella di una cronologia europea, i rapporti tra le opere non bastano; il mondo della produzione filmica è un piccolo universo dove l'imitazione è frequente, la prossimità tra alcuni film non basta, i film apparentati non ci interessano se non hanno sviato l'attenzione degli spettatori. Tenteremo dunque di far funzionare simultaneamente i due aspetti dello spettacolo cinematografico.

Vediamo prima le tematiche. Alberto Farassino ha individuato[3] la presenza di temi trasversali nei cinema europei tra le due guerre; ha insistito in particolare sull'onnipresenza del viaggio, delle grandi città, dell'esotismo, del colonialismo. Non mi sembra utile tornare su questo studio esemplare. Partendo da un caso differente, anch'esso trasversale, vorrei mostrare come la coincidenza cronologica possa rivelarsi interessante o mistificante.

All'indomani della seconda guerra, il cinema europeo sembrava pronto ad indagare le conseguenze della guerra. La parola tedesca *Trümmerfilm*, film delle macerie, caratterizza perfettamente una serie d'opere girate non solo in Germania ma anche in Italia (*Sciuscià*, V. De Sica, 1946; *Germania anno zero*, R. Rossellini, 1948), Gran Bretagna, Ungheria, Polonia, opere che descrivono le distruzioni materiali o morali causate dal conflitto e ne mostrano le conseguenze per le generazioni future. Simultaneamente, sulla scia di *Roma città aperta* (R. Rossellini, 1945) si evocava, negli stessi paesi, la resistenza al nazismo e la speranza di veder nascere un mondo più giusto. Ci fu, dunque, una visione comune ai vari paesi europei? Dal punto di vista delle tematiche, certamente – ma con modi di rappresentazione totalmente diversi. Le opere italiane ebbero un impatto particolarmente forte, anche se furono giudicate rappresentazioni di una situazione molto particolare, e non di un disastro comune. Ogni paese interpretò gli effetti della guerra in maniera propria: tragicamente in Germania, con umorismo in Grande Bretagna, secondo una luce ottimistica, quasi lirica, in Ungheria. Allo stesso modo, ci furono pochi punti comuni tra le varie evocazioni della lotta partigiana: oscura ed eroica in Polonia, problematica in Italia, sportiva e un po' superficiale in Gran Bretagna, melodrammatica in Francia.

Le ostilità non avevano modificato nel profondo i riflessi nazionali, e ogni paese si ricreava la versione del conflitto che meglio funzionava. Di più, l'offensiva americana faceva paura agli addetti al lavoro cinematografico, e i produttori, desiderosi di difendere il mercato interno, giravano opere capaci di attrarre gli spettatori locali; in Italia tre generi di film salirono in testa al *box office*: sceneggiate, commedie e melodrammi; in Germania trionfò l'*Heimatfilm*; e in Gran Bretagna la serie dei *Carry on*... tutte opere che non si potevano esportare.

Dal 1955 ai primi anni Sessanta, dalle "Conversazioni di Salamanca" al Manifesto d'Oberhausen, una voglia di mutamento si manifestò in tutte le cinematografie. Cronologicamente, queste aspirazioni erano imparentate e spesso vengono designate come le "nouvelles vagues" di mezzo secolo. Ciò nonostante, i loro orientamenti furono abbastanza diversi. I film circolarono e perfino attraversarono la "cortina di ferro" tra Europa dell'Ovest ed Europa comunista, anche se all'estero furono interpretati come tipici di un'altra società: la loro originalità nei confronti della produzione nazionale fece più effetto che una parziale coincidenza con le preoccupazioni locali. Ulteriormente, lungo gli anni Sessanta e Settanta, le coproduzioni europee furono bene accolte perché alla loro base c'era l'orrore, la fantascienza, l'evocazione fantasiosa di un passato indeterminato, tutti argomenti "atemporali" che piacevano indipendentemente dal luogo dove erano proiettati.

Nel migliore dei casi, la circolazione intraeuropea dei film rafforzò opinioni anteriori e pregiudizi: le commedie inglesi confermarono l'impressione che l'umorismo britannico era freddo; quelle italiane provarono che l'ar-

te di arrangiarsi e una doppiezza affabile erano sempre la norma di là delle Alpi. Si possono trovare delle corrispondenze tra alcune opere individuali, ma sono eccezioni: malgrado scambi importanti e una presenza forte sugli altri schermi, le tematiche dei film europei rimangono fortemente distinte. Se la cronologia mostra l'esistenza di un mercato cinematografico europeo, i film non lasciano intravedere interessi, curiosità o effetti comuni tra le nazioni.

Il caso dello stile, o piuttosto degli stili, è diverso di quello dei contenuti. Si era affermata, nell'Europa degli anni Trenta e Quaranta, una prassi standardizzata nei modi di messa in scena, inspirata da Hollywood e destinata a rendere i film perfettamente leggibili. I tratti fondamentali di questo stile erano il campo/contro campo, che presupponeva dialoghi scritti in un linguaggio letterario, una luce centrale diretta sui protagonisti, una graduazione curata dei cambiamenti di scala. Nell'immediato dopoguerra, la necessità di lavorare rapidamente, con mezzi limitati, e il desiderio di testimoniare, più che di raccontare storie, introdussero mutamenti notevoli. Dialoghi brevi, spesso improvvisati, filmati in campo medio, luce naturale, a volte un po' velata, passaggio brutale da una scala all'altra, apparvero non solo nelle opere neorealiste ma anche nei *Trümmerfilme* e in alcuni film britannici.[4]
In Europa occidentale la maggioranza dei produttori restò fedele al modello tradizionale e ignorò queste aperture verso uno stile diverso che, all'opposto, incontrò una eco in Spagna,[5] in Polonia[6] e, ad un certo grado, in Portogallo. In paesi dove la censura controllava minuziosamente le sceneggiature, ma non si preoccupava del lavoro filmico, l'audacia formale, il suono al limite dell'udibile, una luce incerta, i movimenti apparentemente erratici della cinepresa furono uno stratagemma per criticare indirettamente il conformismo ufficiale.
Le *nouvelles vagues* della fine degli anni Cinquanta volevano, come dicevano i tedeschi, finirla con "il cinema di papà", senza aderire però all'audacia del dopoguerra. Gli *angry young men* britannici mantennero uno stile tradizionale per sviluppare una critica sociale violenta. I francesi scelsero lunghe riprese con movimento di camera e angolazioni sorprendenti; i tedeschi preferirono un lavoro elaborato della colonna sonora e un montaggio brutale.
Dunque, tornando alla cronologia, osserviamo due cose interessanti: in primo luogo, una concordanza temporale negli anni Cinquanta, e poi una forte dispersione negli anni Sessanta. O, per dirla in una maniera più precisa, una relazione forte tra le innovazioni dell'immediato dopoguerra e le forme adottate da alcuni cineasti nelle dittature – il ricorso ad audacie stilistiche, prima in Spagna e un poco più tardi in Polonia e Portogallo, nel posizionamento dei personaggi a vari livelli di profondità di campo, nella scarsa illuminazione di scene notturne, nei cambiamenti immotivati di scala. In questi paesi il rilancio del cinema fu, in larga misura, reso più facile grazie all'adozione di novità sperimentate sulla scia dei paesi democratici, in particolare dell'Italia. In compenso, il profondo rinnovamento che segnò le cinematografie europee negli anni Sessanta provocò pochi scambi, e i movimenti nazionali si svilupparono autonomamente. Constatarlo non basta, bisogna trovare elementi di spiegazione; e qui, di nuovo, la cronologia si rivela utile. Il decennio delle *nouvelles vagues* vede l'espansione di coproduzioni mirate ad un pubblico indeterminato, come il successo dei kolossal antichi o degli eurowestern che, in poco tempo, si guadagnarono il favore del pubblico. Ci fu una parentela stilistica nelle opere di carattere internazionale, e le cinematografie nazionali si distinsero mantenendo le loro particolarità.

Il terzo parametro importante riguarda il narrare. Sempre sotto l'influenza di Hollywood, le cinematografia europee, dopo l'adozione del sonoro, rispettarono una rigorosa linearità nella presentazione degli eventi. Parlando di cronologia, la successione dei tempi lungo una scaletta continua fu la regola fino agli anni Cinquanta. L'unica eccezione fu il *flashback*, anche se raramente compare nella prima metà del Novecento[7] e viene sempre introdotto da segni che consentono poi di ricollocarlo facilmente nella trama generale della sto-

ria. Una modifica importante intervenne all'inizio degli anni Sessanta, quando la temporalità cessò di essere necessariamente retta. Il titolo di un film tedesco, *Abschied von Gestern* (*Partenza da ieri*, A. Kluge, 1966), riassume il mutamento che si attuò allora, e lo sviluppo della narrazione non fu più condizionato dalla successione dei giorni e degli anni. In *Abschied von Gestern* si perde spesso il filo della storia, deviato verso vicende o personaggi senza legame con la trama principale. Altri film, come *La dolce vita* (F. Fellini, 1960), presentavano episodi indipendenti l'uno dall'altro, la cui concatenazione, puramente arbitraria, sfuggiva ad ogni tipo di cronologia o, nel caso di *Muriel ou Le temps d'un retour* (*Muril, il tempo del ritorno*, A. Resnais, 1963) e di *Smultronstället* (*Il posto delle fragole*, I. Bergman, 1957), intrecciava momenti diversi, giorno e notte, periodi lunghi e istanti, presente e passato. A volte un film contrapponeva due modalità temporali diverse, quella della colonna sonora e quella dell'immagine, e la cinepresa procedeva ad un'esplorazione metodica di una situazione o di un oggetto mentre si sentiva uno scambio casuale, sregolato, di parole o, all'opposto, il montaggio collegava riprese eterogenee, senza prolungamento nello sviluppo della trama, mentre il dialogo tra personaggi era perfettamente logico. In opere di questo genere il tempo non è più una successione regolata di momenti – una cronologia – bensì un'assenza di tempo che vuole sensibilizzarci al carattere contraddittorio di una temporalità umana simultaneamente durevole e fuggitiva.

Ho citato alcuni film che tutti conoscono; la cosa importante, però, è che lo sconvolgimento dell'ordine temporale prevalse non solo nelle opere più sofisticate ma anche nelle serie "popolari", come commedie, melodrammi o eurowestern. Alla fine degli anni Sessanta l'esperienza di andare al cinema era molto cambiata in rapporto al dopoguerra. Le nuove generazioni avevano beneficiato, in tutti i paesi, di una formazione scolare prolungata (in Italia, l'obbligo scolastico era stato esteso fino a quattordici anni), e le riviste specializzate, i festival, i cineforum avevano diffuso nelle società una cultura cinematografica o, per lo meno, una curiosità nei confronti del cinema: una notevole frazione del pubblico non ricercava soltanto un facile divertimento, bensì mostrava interesse al "linguaggio" filmico.

Partendo dalla fine degli anni Cinquanta, per quanto attiene alle cinematografie europee, si può redigere una cronologia precisa della sovversione della disposizione cronologica. La concomitanza è talmente forte che si tratta di un fenomeno che oltrepassa i limiti della cinefilia e che riguarda un'intera fascia della cultura europea. Sebbene questo non sia l'oggetto del mio saggio, non voglio lasciarlo da parte perché concerne il tema del convegno, vale a dire il significato di una cronologia. Classificare gli eventi secondo l'ordine in cui si sono verificati è una scommessa sulla storia vista come una successione di cause e d'effetti. Il processo viene usato per rintracciare le radici di una situazione, costituisce una forma semplice, facilmente attuabile di spiegazione. Per quello che riguarda la sfera più limitata degli studi cinematografici, la cronologia interviene quando si pongono problemi d'origine, d'antecedenza e d'imitazione. In ambedue i campi, storia e cinema, le problematiche sono cambiate. Le crisi maggiori che gli europei devono oggi affrontare si estendono su lunghi periodi, senza avvenimenti particolari, e fissare una successione di date non darebbe una chiave per comprendere un'evoluzione multiforme. E, per quello che riguarda il cinema, l'attenzione prestata alle strutture testuali e all'estetica ha reso meno urgente lo studio genetico dei film. La cronologia è diventata un aspetto secondario dell'evoluzione delle società così come della lavorazione delle opere cinematografiche; di per se stessa, essa non è né superflua né superata, ma non serve per rispondere al tipo di domande che prevalgono nel mondo attuale.

La cronologia in questione

Questo significa che l'argomento del convegno è stato se non inutile per lo meno poco rilevante? Proprio al contrario, è stato indispensabile affrontare la questione, per la ragione che riesaminare un tema trascurato si

rivela sempre produttivo. Ho tentato di censire i parametri da prendere in considerazione per stabilire una cronologia ragionata delle relazioni tra cinematografie europee. Ne deriva una serie di proposte. La prima riguarda gli scambi di film tra paesi: cospicui all'epoca del "muto", si sono prolungati nei decenni successivi; la cronologia rivela un campo d'investigazione negletto che bisognerebbe esplorare. Un altro suggerimento concerne le corrispondenze tra cinematografie. Distinguendo tre aspetti della lavorazione filmica, si vede che i soggetti affrontati, strettamente legati alle tradizioni o ai problemi locali, cambiarono nel corso dei decenni da una nazione all'altra e che le interferenze stilistiche furono limitate.

Invece, abbiamo notato coincidenze notevoli tra le modalità narrative adottate dai vari cinema. Per i primi due terzi del Novecento, la convergenza è assegnabile alla preponderanza del ragionamento inferenziale nel pensiero occidentale, in altri termini alla logica cronologica. Nel cinema detto "classico", ogni dettaglio era importante perché produceva un effetto sullo svolgimento dell'azione o sulla mente dello spettatore. Comuni a tutte le cinematografie, i cambiamenti sopravvenuti a partire degli anni Sessanta, creando un tempo "immobile", senza né un prima né un dopo, attaccarono direttamente la cronologia. Il cinema s'inquadrava nel progetto di decostruzione della logica deduttiva: se riduco il tempo ad una sequenza di momenti fissi, pongo questi attimi in una posizione reciproca e nego totalmente la fluidità temporale.

L'idea stessa di cronologia è antitetica tanto a una riflessione sulla successione continua degli istanti quanto all'orientamento contemporaneo della produzione cinematografica. Inoltre, la cronologia è instabile, dunque non affidabile; attribuisce un numero ad un dato particolare, sia esso un evento o un'opera d'arte, anche se i fatti di cui analizziamo la memoria hanno una doppia valenza, appartengono cioè al loro momento e al presente. Certi film famosi all'epoca della loro uscita sono oggi dimenticati, finendo fuori cronologia, mentre film inizialmente esclusi entrano nella cronologia che costruiamo oggi. La cronologia, che sembra puramente fattuale, visto che aliena date conosciute e immutabili, cambia in permanenza e non dà informazioni oggettive, indiscutibili.

A che cosa serve allora? Consente, come abbiamo notato, di evidenziare coincidenze o differenze e di porre nuove questioni; è un segnale che fa risaltare punti altrimenti inosservati. È una premessa, uno strumento, non un modello di ragionamento, e dobbiamo tenere ben presenti i limiti della costruzione cronologica. Purtroppo i lavori sul cinema si preoccupano raramente della temporalità, e aver passato tre giorni di convegno a discuterne non è stato superfluo.

Note

[1] Cfr. G.P. Brunetta, *Storia del cinema mondiale. L'Europa. Le cinematografie nazionali*, vol. III (Torino: Einaudi, 2000).

[2] Cfr. G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano*, 4 voll. (Roma: Editori Riuniti, 1979-1993).

[3] A. Farassino, "Cosmopolitismo ed esotismo nel cinema europeo fra le due guerre", in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. L'Europa. Miti, luoghi, divi*, vol. I (Torino: Einaudi, 1999), pp. 485-508.

[4] Ugualmente nei "film noir" americani, e in opere di pionieri come Orson Welles.

[5] Particolarmente in *Surcos* (J.A. Nieves Conde) e *Esta pareja feliz* (L.G. Berlanga, J.A. Bardem), due film del 1951.

[6] Specialmente nei tre primi film diretti da Andrzej Wajda: *Pokolenie*, *Kanal*, *Popiól i Diament* (1954-1958).

[7] Come mostra M. Turim, *The Flashback in Films* (Londra-New York: Routledge, 1984).

Nevena Daković, University of Arts, Belgrade

The National Identity and Film Heritage: Post Yugoslav Film Histories

The paper seeks to explore "cinematic" consequences of the break up of former Yugoslavia i.e. subsequent rewriting of one ex-Yugoslav film history into diverse national film histories. It analyzes the replacement of the old tripartite criteria system with the new-nationally based, nation centered and self-sufficient one(s). To a smaller degree, it also investigates the related history of Film Theory.[1]

The triple criteria system

In former Yugoslavia there existed three densely intertwined systems of periodization based upon temporal, historical ideological and autonomous cinematic criteria. A temporal criteria/system – understood as a "general one that spreads across different art histories i.e. periods from history of literature, painting..."[2] – is evident in the identification in film history of general art periods and movements such as Expressionism, Surrealism, or Socialist Realism. Equally evident is the entailed misbalance in the treatment of certain movements such as the avant-garde in distinctive art histories (literature, cinema, painting, theater). In different areas, the system was selectively developed and the terms were used in their loose or appropriated connotations. Thus, the local form of Expressionism is recognized as Zenithism, a key movement of the Serbian first avant-garde. In the domain of cinema – to which it was significant as the first film theory essay written by one of the founders of Zentihism, Boško Tokin[3] – this movement was seen as decisively influenced by the European avant-garde, especially French and Italian. In the history of literature, Zenithism is described as a combination of Cubism and Expressionism, with original and authentic political theses and implications. However, Surrealism as the main avant-garde movement is defined according to European criteria. The film attempts of the Belgrade Surrealist group *13* – with the strong ties with the French movement – are always mentioned in literary histories. In contrast, in Yugoslav film histories Surrealism as a cinematic avant-garde or else movement is hardly mentioned at all.

"Historical ideological system" refers to the automatic acceptance of important and crucial dates of general national, social, political histories (such as WWII, socialist revolution, self management) in cinematic history. It leads to the equation of historical and periodic differences, social and cinematic changes, film styles and cultural history. In ex-Yugoslav cinema historiography this practice was applied almost without reserve to the periodization of production models while in aesthetic history it is less visible.[4] The film history that relates the institutional reorganization of cinema to economic and political changes (like new constitution that legalized self management) is shaped in periods defined as "state cinema" "models of self management era," independent production etc. The "aesthetic" periods, on the other hand, are given in descriptive terms through the presence, development or dominance of certain genres. Thus the 1950s are marked by partisan epics and literary adaptations; the 1960s by social dramas and modernist texts; the end of the 1960s and mid 1970s by Black Wave; the 1980s by folk comedy, etc. The history of film theory in former Yugoslavia is generally included as a footnote to the history of cinema. Rarely are film movements accompanied by theoretical rethinking or manifestoes; even fewer film theory issues are problematised in general aesthetics books. Thus, the whole domain is simply established as a linear chronology set out in anthologies of original texts and there is no retrospective move to correlate periods in film theory with the periodization of film art and production.

Autonomous period building identifies national film history through unique and particular cinematic movements, schools or genres such as those already mentioned: Black Wave, folk comedy, partisan epics etc. With the growth of production – in the 1970s and the 1980s – the task of writing nation-state film history became mission impossible to be replaced by studies of emblematic authors such as Kusturica or Paskaljević and their oeuvres or, at most, by histories of one movement or one decade.

New context

Eventually the post-1990s in Yugoslavia could be described as period building defined by nation and ideology. First, the 1990s introduced a changed geopolitical situation that had to be labeled in adequate ways from both its own political as well as from aesthetic perspectives. Second, the significant drop in film production and the change in genre profile imposed a restructuring of periodization. Third, during the disintegration of ex-Yugoslavia occurred the spontaneous rewriting of cinema history. The concern with national film histories and their pertinent features both preceded as well as succeeded the break up of the country.

In spite of the variety of changes that happened in the different regions of former Yugoslavia (in Slovenia there was more or less peaceful separation and quick democratization after the short "war;" Croatia and Bosnia changed after exhausting conflicts while in Serbia – that survived NATO bombing – socialist regime lingered on until 2000) the period could be given one homogenizing and dominant prefix of "post." Through analogies with the rest of Europe, this period is labeled as a post-socialist, post-communist, post-Yugoslav era. Also it could be labeled as the period of new national cinema that appeared with the new nation states. These new cinemas are characterized by their reduced scope of production. For example, the number of films made annually in Serbia after 1992 varies from five to fifteen[5] compared to some thirty-five before the 1990s. But the relative comparison even with such modest output reveals Serbian production to be bigger than that of all the other ex-Yugoslav republics put together. Furthermore, with its outstanding world success – prizes won in Cannes, Montreal, Berlin etc.[6] – it is almost impossible not to be amazed by its vitality. In the year 2006 around seventeen films were made. Some like *Karaula* (*Border Post*, R. Grlić); *Šejtanov ratnik* (*Shaytan's Warrior*, S. Filipović); or *Sutra ujtru* (*Tomorrow Morning*, O. Novković) had already been premiered while others like *Čarlston za Ognjenku* (*Charleston Vendetta*, U. Stojanović) and *Klopka* (*The Trap*, S. Golubović) were announced for the

early winter or summer 2007. Serbian cinematic output at the turn of the century has delineated a four-partite systematization:

1. European coproductions/europudding and euroimage (euromirage) stories – *Underground* (E. Kusturica, 1995) or *San zimske noći* (*A Midwinter's Night Tale*, G. Paskaljević, 2004) – are made by famous names as well as by young directors – like *Sivi kamion crvene boje* (*The Red Colored Grey Truck*, S. Koljević, 2004) or *Klopka* – with the money won by international pitch.
2. No-budget – both experimental and "buddy buddy" (brother like) made movies (*Zemlja, istine, ljubavi i slobode* [*Land of Truth, Love and Freedom*, M. Petrović, 2000], *Poljupci* [*The Kisses*, S. Radojević, 2004]) – cover bare production necessities through local film funds.
3. Mainstream or "A" production is reserved for traditional authors and for titles that are national candidates for Oscars like *Profesionalac* (*The Professional*, D. Kovačević, 2003) or *Jesen stiûe dunjo moja* (*Goose Feather*, L. Samardûić, 2004).
4. Commercial quickies like *Zona Zamfirova* (Z. Šotra, 2002), *Pljačka trećeg Rajha* (*The Scam of the Third Reich*, Z. Šotra, 2004).

The prefix "post" allows us to recognize the period as also marked by genre films following world models (e.g. the nostalgia film); by hybridized and contaminated basic forms (neo-war films); by text of dense intertextuality and growing self awareness (historiographic metafiction). These postmodernist characteristics are further underlined by Epstein's statement[7] that post-socialism in Eastern Europe equals postmodernism, implicitly equating two eras.

The post-1992 necessity of rewriting the history/ies (not only of cinema) according to a nation centered model confronted writers with the problem how to define the criteria for the "national" or the provenance of a national œuvre. Ivo Andrić is claimed to be part of Serbian, Bosnian and Croatian literary history since he was born in Bosnia, his father was Croat; he lived and died in Belgrade and in 1963 he got the Nobel prize as Yugoslav writer. Another famous case is of scientist Nikola Tesla, celebrated and "adopted" by Croats, Serbs and yugo-americans. In more recent cinema histories, weight is still given to the division mapped out in *Filmska enciklopedija* (*Film Encyclopedia*),[8] written by Yugoslav film historians and published in 1986/1991 on the eve before the break up. In this book there are altogether twenty-four pages dedicated to Yugoslav cinema out of which ten are concerned with general history and fourteen are divided among six republics and two autonomous provinces. The way names and titles are divided in *Encyclopedia* is replicated and accepted in post-1990s national film histories. Even here the delicate circumstances of the inter-republic or run-away productions appearing in the 1970s are clear. In 1970 Žika Pavlović, member of the Belgrade Black Wave, shot his film, *Crveno klasje* (*Red Wheat*), in Slovenia, opening the question whether the film is part of Serbian or Slovenian Film History or of both under different headings.

The national criterion could be summarized as: the national provenance of the author; the territory (state) where the film is actually shot; national participation in financing; the language spoken in the film and finally something termed the national profile of the film's themes.[9] The last is elusive but paradoxically also an all-inclusive criterion. It answers the question how the film contributes to the building and representation of the national identity that is a prerequisite for the formation of the nation state. The film proves its national identity through its political, ideological and historical efficiency; or, in Stephen Croft's words, through how it handles, contains, and accommodates national cultural specificity. National cultural specificity is further understood to "encompasses and governs the articulation of both national (regional) identity and nationalist discourses"[10] while the film text articulates national/regional identity and sentiment as well as taking its place in national film history.

Balkan cinema

Small Balkan productions – otherwise almost negligible – only attain significant position if identified as one, as regional output through the growing concern with regional cinematic history. Thus the idea that there is a history of Balkan film covers the Balkan cinema[11] of 1990s since the beginning of the historical turbulence and includes films made in the Balkans. Balkan Cinema Studies are part of Balkan Studies in general and share inevitable inter, trans or multidisciplinary approaches and methodology. But the criteria for the selection of Balkan film texts are versatile and complex. Two recent lists made by colleagues and authorities in the field suggest the nature of the differences between the concepts of history building. In her book *Balkan Cinema. 24 Frames* (2006)[12] Dina Iordanova has chosen twenty-four representative titles guided by formal criteria, personal intuition and the reputation the films have won in national cinema histories. One criterion is that the film is made after the beginning of a tentative Balkan cinematic modernism while everything before this is mostly discarded.[13] The number of films from each country is determined proportionally according to the size of national production and its world popularity.[14] From this list are absent Kusturica, Angelopoulos and others filmmakers who most Europeans would recognize as typical and representative.[15] Marković's, Grlić's, Zafranović's best titles are also absent; Pintilie's great works are too popular as well as lighter Bulgarian genres. According to Iordanova, the essence of the Balkan cinema is to be found among regionally relevant and (reasonably) popular films – neither populist nor world acclaimed films – but perhaps in the middle within an Aristotelian-like average. The 2003 Yale Conference offered a different selection but revealed a similar hesitation between criteria of genre, region and representativeness. The polysemic title of the conference, *No Man's Land Everyon's Image: Cinema in the Balkans*, allowed the inclusion both of the films about the Balkan everyone and films made by everyone in the Balkans. The paradigmatic selection of films to constitute Balkan cinema in the turbulent times includes 1) socially engaged, problem, famous, award-wining works dealing with history and myth: *Ničija zemlja* (*No Man's Land*, D. Tanovic, 2001); *Dust* (M. Manchevski, 2000); *Ola ine dromos* (*It's a Long Road*, P. Voulagris, 1998); *Underground*; 2) popular, mainly ethnic or nationally oriented films: *In the Jaws of Life* (*U raljama života*, R. Grlić, 1984), *Ko to tamo peva?* (*Who Sings Overthere*, S. Šijan, 1980); 3) comedies and tributes to great auteurs – Petrović (*Skupljači perja* [*I Even Met Some Happy Gypsie*, 1967]), Šijan, Angelopoulos and Grlić.

Eventually, the reliance upon genres, social context and titles suggest that this research could be placed under the heading "The Temporal Philosophy of the Cinema: Chronosophy." Periodization of Balkan cinema reveals how in different ways Balkan cinema establishes a dialogue with philosophical, religious, scientific and above all political or national models of time. It maps out the ways neo-war films, historiographic metafiction, nostalgia films, Balkan road movies represent and construct philosophies of history. Adjectives *post*, *Balkan* and *national* speak forcibly about cinema representation as the constructed philosophy of social history.

Notes

[1] However, all the time, even in ex-Yugoslavia, the absence of a number of criteria from among those suggested in this Conference *call for papers* is symptomatic. The role of "technologies and techniques" in period-building is almost negligible. Since in the film history books of ex-Yugoslavia it is difficult to find the exact dates for the first sound or color film (although the first use of color is unanimously said to occur in *Pop Ćira I Pop Spira* [*Priest Cira and Priest Spira*, S. Jovanovic, 1958]), the marginalization of other technically determined firsts – widescreen, digital etc. – is logical and expected. At

the same emphasis on national firsts persuasively speaks about the importance of national identity and provenance long before 1990s.

The relations of period-building and restoration are weak and scarce since the systematic care and restoration of old films is beyond the financial capacity of all ex-Yugoslavia cinemas. Although Archive in Belgrade hosts a Festival of nitrite cinema, work in this area is barely developed. In other film archives – originating from one central Yugoslav Film Archive – that became independent institutions in their respective nation states the situation is similar. Furthermore restoration or even discovery of lost films does not change the canonical version of film history. The Serbian Film Archive for years was trying to find the first Serbian movie *Život i delo besmrtnog vožda Karađorđa* (*Life and Death of the Immortal Duke Karadjordje*, Č.I. Stanojević, 1911). It had all possible information about it, original script, photos and when the film was finally discovered in the Austrian Film Archive, all the presumptions about it were completely confirmed.

[2] *The Ages of Cinema. Criteria and Models for the Construction of Historical Periods*, call for papers, XIV International Film Studies Conference (Udine, 20-22 March 2007), http://web.uniud.it/udineconference, 2 November 2007.

[3] The rest of the work includes a number of film essays, critiques, scripts and part of the lost film.

[4] This argument is supported by the fact that the role model for Yugoslav cinema histories was for a long time U. Gregor's, E. Patalas's *Geschichte des films* (Gütersloh: Mohn, 1962) that uses the Marxist concept of base and superstructure as mutually explainable and interdependent. The pattern of writing based upon these criteria starts with the introduction of historical circumstances (historical period description); is followed by the description of the production model and ends with the narrative description of the films.

[5] Number of films made annually in Serbia:

Year	*Number of films*
1997	6
1998	10
1999	5
2000	6
2001	10
2002	9
2003	10
2004	11
2005	9

[6] The first prize was given to Kusturica's *Underground* in 1995 and only six years after that Tanović won an Oscar for his *No Man's Land.*

[7] M. Epstein, *After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture* (Amherst: The University of Massachusetts Press, 1995).

[8] *Filmska enciklopedija* (Zagreb: JLZ Miroslav Krleža, 1986-1991).

[9] The same criteria figure in the *call for projects* issued by the Serbian Ministry of Culture. In order to claim a film project as Serbian it is necessary:

- that the citizenship of the crew members and authors should be predominantly Serbian (more than 51%);
- that the film is in the Serbian language;
- that the film is shot predominantly on the territory of the Republic of Serbia;

- that "the theme belongs/is from the cultural space of the Republic of Serbia" (my translation). Through this mechanism of selection, the Ministry determines and writes the future history of Serbian cinema. "Uputstvo učesnicima Konkursa za dodelu sredstava za finansiranje proizvodnje domaćih celovečernjih igranih filmova (2006)," http://www.fcs.co.yu, 17 April 2006.

[10] S. Crofts, "Concepts of National Cinema," in J. Hill, P. Church Gibson (eds.), *The Oxford Guide to Film Studies* (Oxford: Oxford University Press, 1998), pp. 385-395.

[11] While the term Balkan film – pertaining to and more used in Balkan Cultural Studies – would include also the films made about Balkan themes.

[12] D. Iordanova (ed.), *Balkan Cinema. 24 Frames* (London: Wallflower Press, 2006).

[13] This includes silent cinema, partisan epics or in a word roughly everything before the 1960s.

[14] Former Yugoslavia poses a particular problem. Thus Serbia got four titles, Montenegro one; Slovenia and Croatia one each, although those are not strictly speaking Balkan countries.

[15] Some of the films analyzed include *Stella* (Greece, M. Cacoyannis, 1955); *Padurea spinzuratilor* (*Forest of the Hanged*, Romania, L. Ciulei, 1964); *Kad budem mrtav i beo* (*When I am Dead and Pale*, Yugoslavia-Serbia, Ž. Pavlović, 1967); *Rani radove* (*Early Works*, Yugoslavia-Serbia, Ž. Žilnik, 1969); *Nunta de piatra* (*Stone Wedding*, Romania, M. Veroui, D. Pita, 1972); *Lachenite obuvki na neznayniya voin* (*Patent Leather Shoes of the Unknown Soldier*, Bulgaria, R.Vulchanov, 1979); *Slogans* (Albania, G. Xhuvani, 2001).

Thomas Ballhausen and Günter Krenn, Filmarchiv Austria

Imitations of Royalty. The Representation of the Hapsburg Monarchy in Austrian Feature Films

The many connections and interconnections that exist between history and film operate within the context of a general historiography and, within that, a historiography of film itself. Films consequently become part of the movements of historiography, but they are nevertheless always – especially in the case of Austria – an example of a period defined in retrospect, and so remain caught between the attempt to divide history into periods and the classification of these periods. Given its additional generation of history, the Austrian historical film discussed in this article cannot really be described as endeavouring to project a purely factual historical stance.

> *The difficulties of using film as a historical source material – the same goes for art and literature – begin with the medium's method of narration. Film is a composite medium; it can never simply say something but only "something" and "something else" at the same time. It is a mythical medium, neither capable of narrating in the past tense (even if it occasionally adopts the fairytale style of "once upon a time") nor in the present tense. Recounting instead in a mythical manner, film plunges past into present to produce something which operates over and above the two: a statement which translates history into life – more or less abandoning it in the process – but one which is incapable of explaining historical fact without elucidating on the everything else at the same time. Seen as a mythical narrative form, film produces both parabolic and representational systems which do not touch upon politics, history, eroticism, morals, economy or technology alone, but the sum of all these together, creating (inter)relationships as only film can. In other words, every film, even the most trivial of genre films, is not the attempt to reproduce an objective historical reality, for indeed every reality can be termed historical in that it has happened and is part of that which has yet to happen. Film is the elimination of different realities within a system of aesthetic symbols that strive to gain legitimisation via history; to become timeless.*[1]

The clear discrepancies between the historical figures brought into play within the filmic context and their actual presentation in film underline this lack of a purely historical view, encouraging the assumption that the characters we see on screen are not the genuine article. Film provides for all varieties of characterisation, offering a

scope of possibilities that ranges from the idealised to the caricatured, to a stereotype symbolic of an entire era. Through its artificiality, this catalogue of historical figures produces a simplified or additional contextualisation which, both diegetically and from the point of view of periodization, has a categorising function. "World history in a sound film," claimed an article from 1931, proudly pointing out that world history could be seen in cinemas every day. It came at first in the form of news, that is to say documentary films in which even deceased politicians remained animate in sound and vision. New demands were also heard within the field of feature films: "Never before has the call for contemporary dramas been stronger than it is today."[2] Although historical matters had been addressed in silent films, the article went on to say, events were continually kept in the background or merely invented. The sound film, they said, was to be seen as the next step in communicating historical material. Similar to the historical "contemporary drama" performed on stage, film also succeeded in bringing events from the recent or not so recent past to the screen, but "the world history sound film is a sharper and more faithful (reproduction) photograph of historical events than the silent version was."[3]

A good example of the ideas outlined above as well as film-technical advances is the highly popular *Sissi* trilogy (*Sissi*, E. Marischka, 1955; *Sissi, die junge Kaiserin*, E. Marischka, 1956; *Sissi, Schicksalsjahre einer Kaiserin*, E. Marischka, 1957). Time after time these films weakened the relationship between the external and internal, between film history and the historical film. At the climax of *Sissi* mania, in 1956, the two stars of the film, Romy Schneider and Karlheinz Böhm, flew to Madrid on a promotional tour for the film. Travelling on the same flight was Otto Hapsburg, son of the Austrian Emperor Karl. When the two actors became aware of the large crowds that had gathered on the airfield, they assumed they were due to Otto's fame and joked about Spain's enthusiasm for royalty. After landing, however, they were forced to realise that the Hapsburger had left the plane without being recognised: the masses were actually there to cheer for his "relatives," Emperor Franz Joseph and Empress Sissi. The question that begs to be asked is whether or not it was the "false" Hapsburgers who were greeted with euphoria, thereby giving rise to constructs of desire and fantasy that could be adapted to any given era, or whether one can consider cheering for fictitious characters as a natural reaction. In terms of film history, or indeed of history, these films emerged relatively late, and audiences are taken back into a filmed time while time in the present ticks on. Not so with the presentation of the old Emperor Franz Josef, as early film productions were closer to the real elderly Emperor and the historical/political reality of his person: an image which virtually functioned as the visual template for a whole era.

The old Emperor

Emperor Franz Josef made his debut appearance in a feature film as early as 1919, three years after his death and one year after the end of the Hapsburg monarchy. Like so often in later productions he played only a minor character, the focus of the story being his son, Crown Prince Rudolf, who took his life in 1889 together with his lover Mary Vetsera. *Das Drama von Mayerling* (*The Mayerling Saga*, R. Randolf, 1919) is based on this tragic event, although it does hedge around the facts of the case with too many restrictive clauses. The film, even in this constrained form, was still deemed unacceptable by the fledgling Austrian republic and its exhibition was banned in Vienna and Lower Austria on 13 August 1919 by local authorities.

Within the context of a father-son conflict, *Das Drama von Mayerling* portrays the Emperor as the stringent representative of a system against which a young prince retaliates. Again in the 1922 biopic on the Bavarian King Ludwig, *König Ludwig II* (*King Ludwig II*, O. Kreisler), in the comedy *Die Dritte Eskadron* (*The Third Squadron*, C. Wilhelm, 1926) and in *Vater Radetzky* (*Father Radetzky*, K. Leiter, 1929) the Emperor functions as nothing more than a dramaturgical footnote.[4] In 1928, almost ten years after the Austrian feature, a German

production returned to the Prince Rudolf affair in *Das Schicksal derer von Habsburg* (*The Fate of Hapsburg*, R. Raffé) with the then 26-year-old Leni Riefenstahl playing the part of Mary Vetsera. Austrian critics believed the success of the film "rests heavily on the fact that the story and its historical reminiscences are still so popular with audiences."[5] Once again the plot centres on Rudolf, although the film does make space for the stories of Empress Elisabeth, Franz Ferdinand, the heir to the throne who was assassinated in Sarajevo, and Karl, Austria's last Emperor. The film's alternative title is telling: *Die menschliche Tragödie eines Herrscherhauses* (*The Human Tragedy of a Dynasty*). The monarchy functions here far more as an opulent backdrop for a family saga than as concrete historical reality. In order to simulate at least some sense of history, however, the film weaves original documentary footage into the fictive scenes. The fact that it was a German production portraying Austrian affairs further guaranteed a greater degree of distance to the subject. Yet the German critics were not persuaded by the production. None of the characters had been developed, they wrote, and the story was "altogether excessive [...]. Perhaps it will find an audience in the very small cinemas in the provinces."[6] The film, which was released in Vienna on 24 January 1930, remained on the programme for three months and even managed to secure several reruns until the end of May.

The Italians also produced their version of the events: *Il crollo degli Absburgo*.[7] This film has, however, relatively little to do with historical drama and leans far more towards propagandistic adaptation. Indeed, whereas the German production ends with the abdication and exile of Emperor Karl, the Italian version includes original footage of their troops marching into Gorizia accompanied by the line: "The blood of Italy's finest youth was not spilt in vain." Trieste and Gorizia were the last areas to be captured and they guaranteed Italy its national completion. In this respect, World War I can be interpreted as a further battle in the Risorgimento movement.[8]

The historical material surrounding the Austrian imperial family is presented in the German film in the form of a family saga which shows that "human conflict remains the same irrespective of social class, while mixing heartache and joy with Spanish royal tradition."[9] The film combines this, however, in a very modern way with original documentary footage.[10] The use of editing in the two productions clearly shows how the material was manipulated in any way deemed necessary by the producers, for while the German film portrays the Austrian Emperor as the supreme state authority who is bound by tradition, its Italian counterpart presents a "monarch with a heart of stone," as a title link states, a monarch who knowingly sabotages his son's happiness and drives him to commit suicide. Scenes showing the carousing prince were removed by Austrian censors, almost certainly to enhance the image of Rudolf as a fated lover. The Italian version retains the scenes and so leaves the ready-made portrait of a decadent sovereign intact.

In 1930, at the end of the silent era and 24 years after his death, the documentary feature *Kaiser Franz Joseph als Regent und Mensch* (*Emperor Franz Josef: Regent and Man*) was dedicated to Franz Josef. The film opens with painted images of the Emperor's childhood and youth, and continues with footage from early cinema such as military exercises, carnival processions and a royal hunt. "This material and its accompanying texts build up the image of an unfailingly zealous ruler who never loses sight of his subjects, but it is devoid of any political side comment; it's simply pictures."[11] Although the Hapsburgs became very much of a taboo subject during World War II, they were re-established after 1945 in order to recount a history which was as far away from the Nazi era as possible; to create a new Austrian identity using selected examples of an illustrious past. The film *Der Engel mit der Posaune* (*The Angel's Trumpet*, K. Hartl) from 1948 traces, for example, the destiny of a royal family up to and beyond 1945. The female lead is notably shifted in the direction of the Mayerling affair to stage once again the sensational drama. The Emperor functions above all as the distressed audience of an account supportive of his dead son.

In 1951 Austria attempted once more to revisit past successes in the production *Verklungenes Wien* (*Fading*

Vienna, E. Marischka).[12] The black and white film opens with vibrant paintings: St. Stephen's Cathedral, the opera house, people at the market, the parliament, and even the suburbs, albeit restricted to a few shots. The film is more or less a burlesque of clichés. Moderately enthused actors break out into song in an attempt to integrate as many old Viennese melodies into the film as possible, while the Emperor, either on his way to breakfast or while he is watching processions from his balcony at the Schönbrunn Palace, pins the film down to a specific – if rather vague – historical period. This stereotype of the "old Emperor" seemed to demote Franz Josef to solely appearing in operetta-style films. Four years later, in 1955, Karl-Heinz Böhm would play the young Franz Josef courting Romy Schneider in *Sissi, die Deutschweister*. Both films share palace balls, trips to the Viennese Prater and palm court orchestras to which military personnel and society ladies dance. And both have the same director: Ernst Marischka. The latter film sees "the old Emperor" transformed into a youthful lover, an Emperor for the *Heimatfilm* genre, whose romantic adventures are played out against the backdrop of a landscape which was increasingly used for tourism purposes. Austria became a kind of *historyland* which, for an extra charge, could and should be visited. The films draw a cosy picture of the past in which pleasant young people face the same problems as the members of the audience sitting in the cinema.[13] Rather ironically, the critics praised these films amongst other things for their accuracy, seemingly mistaking history for historicism.

> *Its frequently varied plot, its authentic characters brought to life by real Viennese actors, its familiar locations, festivities and music: these are all experiments of an ambiguous yet dependable regional cliché. But the film is conducted in a masterly fashion and turns out to be unusually effective. The detail of the gas chandeliers alone reveals the care taken with presentation and technique.*[14]

During the 1950s, the formerly successful Viennese film clichés proved themselves to be hackneyed and no longer popular. Looking today at the films released between 1919 and 1960, one is confronted by a large number of frequently high quality entertainment features produced in this style. With all their artificiality they seemed to develop their own curious kind of authenticity over the years; an apolitical and synthetic nature which scarcely bothered audiences. The commercial success of films set in Vienna is undeniable, but the reasons behind it are varied and do not relate to economics alone.

> *Materialising the imaginary within kitsch and junk is primarily a defensive strategy which should help make a life lived under claustrophobic conditions or indeed the break up of private and intimate spheres more bearable [...]. The differences between high and low culture are less able to articulate themselves in kitsch: it represents far more a cultural strategy in the economy of survival.*[15]

The (re)presentation of imperial Austria can – independently of the film's own intentions – be read either politically or apolitically. Both possibilities exist because the film's dramaturgical structure acts as a system of coordinates whose point of origin can be defined anew by every spectator. And it is here that the danger of misuse lies.

Incognito: Emperor Karl I

In 1921 Karl Franz Josef von Habsburg-Lothringen found himself in exile in Switzerland. At the same time in Austria, the director Hans Otto Lowenstein was preparing a film with the title *Kaiser Karl* (*Emperor Karl*). Very little is known today about the production: one film-still exists and film magazines name a few of the actors,

but it is uncertain whether the film ever made it into cinemas. This fact is telling, for unlike his predecessor, Franz Josef, Karl did not seem to be well-suited for such dramaturgical purposes. He nevertheless made frequent appearances in weekly newsreels in cinemas throughout his reign.[16] Archduke Karl (1887-1922), great-nephew to the emperor, came to the throne as Karl I in 1916. His political endeavours came, however, too late: peace negotiations with France miscarried and his manifesto for a new federation state could no longer be implemented. The proclamation of the Republic in November 1918 brought the reign of the Hapsburgs to an end and forced Karl and his family to find exile in Switzerland. After two failed coups in Hungary, the second of which saw fightings in Budapest, Karl was obliged to officially sign over his throne and set sail for Madeira to find his new, and final, place of exile. He died in 1922 following a lung infection.

The most enduring image of the young emperor can be found in the documentary film *Unser Kaiser* (*Our Emperor*) from 1917. Although the film noticeably preserves the representation of imperial military tradition, it also brings new forms of presentation to the fore by using the possibilities offered by film to their full extent. Karl is portrayed as a telegenic ruler: in every scene he can be seen in a different corner of his empire. He is omnipresent. Applauded by his subjects, he personally accepts bunches of flowers and steps aside to let his wife go first. The Emperor is presented as a sophisticated, forever polite and gentlemanly sovereign – a fact which is particularly emphasized in the film's military scenes. As a title link suggests, the ever-present Karl appears to audiences as "the Empire's number one solder," an all-knowing strategist who can prove his tactical skill yet never loses touch with the simple soldier. This was the image presented to audiences in cinemas as Karl observed the front through a telescope while casually smoking, or good-naturedly laid his hand on the shoulders of awed soldiers.

Karl's appearances in feature films, however, were primarily incognito. In 1923, the Sascha-Film company adapted Arthur Schnitzler's play *Young Medardus*, a historical drama recounting Austria's battle against Napoleon. The undeceiving distance with which Schnitzler deconstructs martial principles of history in his play is lost in this screen adaptation produced five years after World War I. Proving his flair for the many historical dramas and monumental films he would go on to make, the film was directed by Michaly Kertész (Michael Curtiz). Only mentioned in the original play, battle scenes are used extensively in the film to depict what many had experienced only a few years before, but which had been banned in wartime weekly newsreels. Schnitzler accepted that the film industry could not resist the temptation of bringing the larger-than-life figure of Napoleon to the screen. At the start of the film he stands in solitary splendour, like a martial centaur on his charger. Much like the outline of a monument, this silhouette is markedly evocative of Karl in *Unser Kaiser*. As little as five years after their downfall the monarchy was supplying commercially exploitable, nostalgic film material.

Masquerade

The first shot of Willi Forst's film *Leise flehen meine Lieder* (*Quietly Pleads My Song*, 1933) films a painting of Vienna. Is it symptomatic that the city seems only able to manifest itself 2-dimensionally in film? Indeed, the scene is not without irony: the painting is later deposited at a pawn shop called "Schönbrunn." Only visible as a silhouette through the pane of frosted glass he is carrying, the film's protagonist is portrayed in a similar way. Yet in this image audiences recognised the familiar profile of Franz Schubert, which frequently decorated the walls of the educated classes. Indeed, the plot of *Leise flehen meine Lieder* gives us a clear indication of film's primary function: to (re)employ handed-down paradigms of Austrian cultural self-evidence. An "art course" for the masses, film was defined as a continuation of cultural and historical politics via the same means.

The featuring of celebrated national artists such as Strauss, Mozart, Schubert or Beethoven was an essential ingredient of the Austrian films produced between the silent era and the 1950s, a kind of *United Artists* formation that could be used to fill both major and minor roles. This was also true for several individuals from Austrian imperial history who, after their downfall in 1918, were restored as film idols. If one looks critically at the (re)presentation of the country's history in Austrian feature films, an artist or monarch is frequently chosen as the figure of identification. Whether that means Schubert, Mozart, Beethoven, Emperor Franz Josef or Empress Elisabeth, these figures clearly personified the Austrian identity as interpreted by the era the film was produced in. Their external similarity to the historical imagery familiar to audiences meant that the films became in many ways *living pictures*. Cinematography had effectively returned to its earliest days when it was first presented in panoramas, dioramas, and panoptics.

> *Authentic Viennese films were created exterritorialy after opinions on accuracy in cinemas changed. Whether they sprang from genuine Viennese experience or the longing imaginings of others is unimportant. All things "Viennese" are never far from the cliché, and this fact doesn't change in film.*[17]

This quote from the film historian Frieda Grafe is still valid. The Austrian film industry did in fact experience much difficulty in its attempt to enter (and find favour with) the German-speaking and international markets. In the early 1920s it was clear that the term "Viennese film" was received abroad with little enthusiasm. The situation became better, however,

> *ever since the national film industry, with grand methods and clear intent, turned its attention to bringing the ideal to life. Or, indeed, ever since it remembered that a specifically Austrian film, that is to say a film carrying the brand "Vienna," can gain ground in the world market as a speciality as long as it is both artistically and technically sound. [...] This "Viennese speciality" surfaces in films in as much as they show the city's beauty, or Viennese actors and temperament. Only very few film makers have dared touch upon the kind of real "Viennese film" that presents the city's atmosphere, essence and relevant subject matter.*[18]

Somewhat ironically the above quote does not refer to the later so compulsory urban clichés or biographies of artists and emperors, but to Robert Land's social drama *Durch die Quartiere des Elends und Verbrechens* (*Through the Districts of Crime and Misery*, 1920). "This film shows Vienna and one of its greatest ills. From the depths of city life it brings genuine characters out of the shadows; it shows audiences the lives of those despised by society, it shows both the inner and the suppressed sides of this metropolis, of this urban prison."[19] Such social subjects proved, however, to be only moderately profitable at Austrian box offices unless they were intertwined with the obligatory love story. The history and culture of the imperial monarchy – established outside of real politics – was therefore transferred to the medium of film in order to guarantee its commercial success. With the arrival of the sound film in 1930, operetta-style material proved itself to be perfectly suitable for plot purposes, and accordingly it legitimated the popular image of Austria. Vienna is reduced down to nothing more than a decorative emblem; a location for bitter-sweet love stories that willingly ignores possible social conflict or restricts it to the urban periphery. Indeed, a film dealing with Viennese themes works with stereotypical patterns like the well-rehearsed steps of a waltz. It becomes, alongside operetta melodies and folk songs, an essential soundtrack. Austria forever appears in costume. In this respect, the title of the most famous Viennese film is telling: *Maskerade* (*Masquerade*, W. Forst, 1934).

Epilogue

"It is a journey I'll never forget. It was like a triumphal procession," remembered Karlheinz Böhm of his arrival at Madrid airport. "After we had finally made it to the hotel we were asked to step out onto the balconies of our apartments. Outside a huge crowd had gathered and we waved to them as if we really were Emperor and Empress. The people below cheered and applauded and waved little fans like our subjects."[20] Romy Schneider's grandmother, Rosa Albach Retty, also mentioned the event in her memoirs. An actress of the royal court, she died aged 105 in 1980 in Vienna. As a young girl, she had been smitten by Crown Prince Rudolph and had even met Empress Elisabeth and Emperor Franz Josef in person. In 1970, a quarter of a century after the events in Madrid, she was congratulated by Otto von Habsburg himself on her ninety-fifth birthday. The strange happenings at the Spanish airport occurred to her once more and she thought for a while that as her granddaughter had played Empress Elisabeth, the man in front of her could be called her great-great-nephew. Naturally she did not articulate these thoughts: "We spoke of old times. The real old times, of course, not those in film."[21]

Illustrations

1. Scan from *Unser Kaiser* (*Our Emperor*, 1917). Filmarchiv Austria.
2. Scan from *Der junge Medardus* (*Young Medardus*, M. Kertész, 1923). Filmarchiv Austria.
3. Advertising photo for *Das Schicksal derer von Habsburg* (*The Fate of Hapsburg*, R. Raffé, 1928). Filmarchiv Austria.
4. Advertising photo for *Die Deutschmeister* (E. Marischka, 1955). Filmarchiv Austria.
5. Advertising photo for *Sissi* (E. Marischka, 1955). Filmarchiv Austria.

Notes

1 G. Seeßlen, "Sissi - Ein deutsches Orgasmustrauma," in H.-A. Mariske (ed.), *Zeitmaschine Kino: Darstellungen von Geschichte im Film* (Marburg: Hitzeroth, 1992), p. 65 (my translation). Original text: "Die Schwierigkeiten, den Film als historisches Quellenmaterial zu verwenden, Kunst und Literatur vergleichbar, beginnen mit der Erzählweise des Mediums. Es ist ein zusammengesetztes Medium, das nie Etwas sagen kann, sondern immer nur *Etwas* und *Etwas Anderes* gleichzeitig, und es ist ein mythisches Medium, das weder in der Vergangenheitsform erzählen kann (auch wenn es sich die Haltung des Märchens, *Es war einmal*, gelegentlich anmaßt) noch in der Gegenwartsform, sondern immer in einer mythischen Weise, die Vergangenheit in die Gegenwart stürzen läßt, um etwas über beide hinaus Wirksames zu schaffen, eine Aussage, die Geschichte in Natur verwandelt und damit in gewisser Weise abschafft, die nicht etwas zu erklären imstande ist, was der Fall ist, ohne zugleich auch alles andere zu erklären. Das bedeutet auch, daß der Film als mythische Erzählform Gleichnis- und Repräsentationssysteme schafft, die weder Politik, Geschichte, Erotik, Moral, Ökonomie noch Technologie betreffen, sondern das alles zusammen und zwar in Beziehungen, wie sie nur der Film selbst herstellen kann. Mit anderen Worten, jeder Film, auch der trivialste Genrefilm, ist nicht der Versuch einer Abbildung äußerer, historischer Wirklichkeit (jede Wirklichkeit ist ja his-

torisch, insofern sie geworden ist, und insofern sie Teil eines Werdens ist), sondern im Gegenteil die Aufhebung verschiedener Wirklichkeiten in einem System von ästhetischen Zeichen, die alle zugleich nach Legitimation durch Historie und nach Zeitlosigkeit streben."

[2] *Mein Film*, no. 267 (1931), p. 5 (my translation). Original text: "Nie war der Ruf nach dem 'Zeitdrama' stärker als in diesen unseren Tagen."

[3] *Ibid.*, p. 7 (my translation). Original text: "Der tönende Weltgeschichtsfilm ist schärfere, porträtgetreuere (Reproduktions-) Photographie historischer Vorkommnisse, als der stumme es gewesen ist."

[4] The film explores, as does Luchino Visconti's 1972 version, King Ludwig's relationships with both Empress Elisabeth and Richard Wagner, ending with his internment and suicide.

[5] *Paimann's Filmlisten*, no. 703 (27 September 1929) (my translation). Original text: "das beim jeweiligen Publikum noch vorhandene Interesse für die Mayerling-Affäre und historische Reminiszenzen."

[6] *Der Kinematograph*, no. 21 (25 January 1929), p. 2 (my translation). Original text: "in jeder Beziehung überholt [...] Vielleicht, daß er in ganz kleinen Kinos in der Provinz noch auf Zuseher wirkt."

[7] *Das Schicksal derer von Habsburg* was digitally reconstructed by Michael Achenbach and Paolo Caneppele at the Filmarchiv Austria in 2000.

[8] Empress Elisabeth's murderer, the Italian Luigi Luccheni, is categorized in the film as nothing more than a "fanatic."

[9] *Mein Film*, no. 138 (1928), p. 2 (my translation). Original text: "menschliche Konflikte, [...] in all sozialen Sphären gleich sind und mengt Herzweh oder Freude mit spanischem Hofzeremoniell."

[10] In the case of the assassination of Franz Ferdinand the film combines original images of the actual crime with fictive scenes showing the royal pair dying in order to increase its authenticity.

[11] *Paimann's Filmlisten*, no. 749 (15 August 1930), p. 118 (my translation). Original text: "Aus diesem Material ist durch verbindende Texte ein Bild des stets pflichteifrigen und den Kontakt mit seinen Untertanen wahrenden Monarchen geschaffen worden, unter strenger Ausschaltung politischer Randbemerkungen, nur Bildreportage."

[12] E. Marischka, Austria, 1951.

[13] Notably the cult surrounding "Sissi" is a post-war phenomenon. In the 1920s and 1930s, the Austrian Empress played only minor roles in films about Crown Prince Rudolf or Emperor Franz Josef. Even those films which were dedicated to her life, such as *Kaiserin Elisabeth von Österreich* (*Empress Elisabeth of Austria*, Germany, R. Raffé, 1921), did not stray far from the traditional biopic. The film does win points because of the fact that the figure of Countess Larisch, Empress Elisabeth's niece, was played by an actual Countess Larisch. Only with Ernst Marischka's *Sissi* trilogy in the 1950s did Elisabeth become the internationally famous and adored "Sissi," but this was mostly the doing of young Romy Schneider who still embodies the image of the youthful and beautiful Empress today.

[14] *Paimann's Filmlisten*, no. 1882 (28 September 1951), p. 101 (my translation). Original text: "Mit seiner oft variierten Fabel und ihren von urwienerischen Darstellern verkörperten bodenechten Gestalten, vertrauten Schauplätzen, Veranstaltungen und Musik: allen Experimenten ausweichendes, erprobtes Lokalklischee, doch gekonnt und ungewöhnlich wirkungsvoll. Auch die bis auf den letzten Gaskandelaber echte Aufmachung und Technik verraten Sorgfalt."

[15] W. Maderthaner, L. Musner, *Die Anarchie der Vorstadt. Das andere Wien um 1900* (Frankfurt-New York: Campus Verlag, 1999), p. 144 (my translation). Perhaps the only thing one could criticise here is that the election broadcasts of "Red Vienna," such as *Die vom 17er Haus/Wien im Jahr 2032*, in

which the St. Stephen's Cathedral is surrounded by skyscrapers, also represent an ahistorical journey, but of course in a different direction. Original text: "Die Materialisierung des Imaginären im Kitsch und Ramsch ist zunächst eine defensive Strategie, die ein Leben unter den klaustrophobischen Bedingungen einer tendenziellen Auflösung des Privaten und Intimen möglich und erträglich machen soll [...]. Im Kitsch artikuliert sich so weniger eine Differenz von 'hoher' und 'niederer' Kultur als vielmehr eine kulturelle Strategie als Teil einer Ökonomie des Überlebens."

[16] A documentary shot was inserted into the last act of the Austrian film *Alte Zeit - Neue Zeit* (*Times Past - Times Present*) from 1919, in which Empress Zita, the wife of Karl I, watches the parade of the Viennese War Orphans from her terrace in the Schönbrunn Palace.

[17] F. Grafe, *Film/Geschichte. Wie Film Geschichte anders schreibt* (Berlin: Brinkmann&Bose, 2004), p. 123 (my translation). Original text: "Die authentisch wienerischen Filme entstanden exterritorial – nachdem zuvor der Begriff des Authentischen vom Kino verändert worden war. Ob sie aus echten Wiener Erfahrungen stammen oder aus begehrlichen Vorstellungen von Fremden, spielt keine Rolle. So und so nähert das Wienerische sich immer dem Klischee. Da ist das Filmbild dann gleich nebenan."

[18] *Die Kinowoche*, no. 7 (May 1920), p. 8 (my translation). Original text: "seitdem nämlich die heimische Filmindustrie mit großen Mitteln und ernstesten Absichten and die Verwirklichung von Idealen geschritten ist, seit sie sich darauf besonnen und daran erinnert hat, dass ein spezifisch wienerischer Film, das heißt ein Film, der die Marke 'Wien' trägt, gerade als Spezialität auf dem Weltmarkt Boden erringen kann, vorausgesetzt, dass er künstlerisch und technisch einwandfrei ist. [...] Zum Teil kam in diesen Filmen die Wiener Spezialität nur insoferne zum Ausdruck, als die Schönheiten der Stadt Wien, wienerische Darsteller und das wienerische Temperament in ihnen verwertet erschien. Und nur einige wenige Filmerzeuger warten sich an den eigentlichen, 'Wiener Film' heran, an den Film, der nicht nur wienerische Note, sondern auch wienerisches Wesen und wienerischen Inhalt hat."

[19] *Die Kinowoche*, no. 7 (May 1920), p. 8 (my translation). Original text: "Es ist der Film, der Wien und eines seiner Erzübel zeigt, der aus dem Leben des unterirdischen Wien die echten Typen ans Licht zieht, der die Geächteten der Gesellschaft in der Millionenstadt, in dem Häusermauerkerker und ihr Leben zeigt, der das Innere, nach unten Gekehrte der Riesenstadt dem Beschauer vor die Augen bringt."

[20] K. Böhm, *Mein Weg* (München-Wien: Bern, 1991), p. 127 (my translation). Original text: "Es war eine Fahrt, die ich mein Leben lang nicht vergessen werde, denn sie glich einem Triumphzug. [...] Nachdem wir endlich im Hotel angekommen waren, wurden wir gebeten, auf die Balkons unserer Appartements hinauszutreten. Draußen wartete eine riesige Menschenmenge. Da winkten wir nun wie der Kaiser und Kaiserin höchstpersönlich von der Balustrade herunter, und die Leute auf der Straße brüllten, klatschten und schwenkten begeistert Fähnchen, als wären sie unsere Untertanen."

[21] R. Albach-Retty, *So kurz sind hundert Jahre* (München-Berlin: Herbig, 1978), p. 186 (my translation). Original text: "Wir redeten von alten Zeiten. Von der Wirklichkeit natürlich. Nicht vom Film."

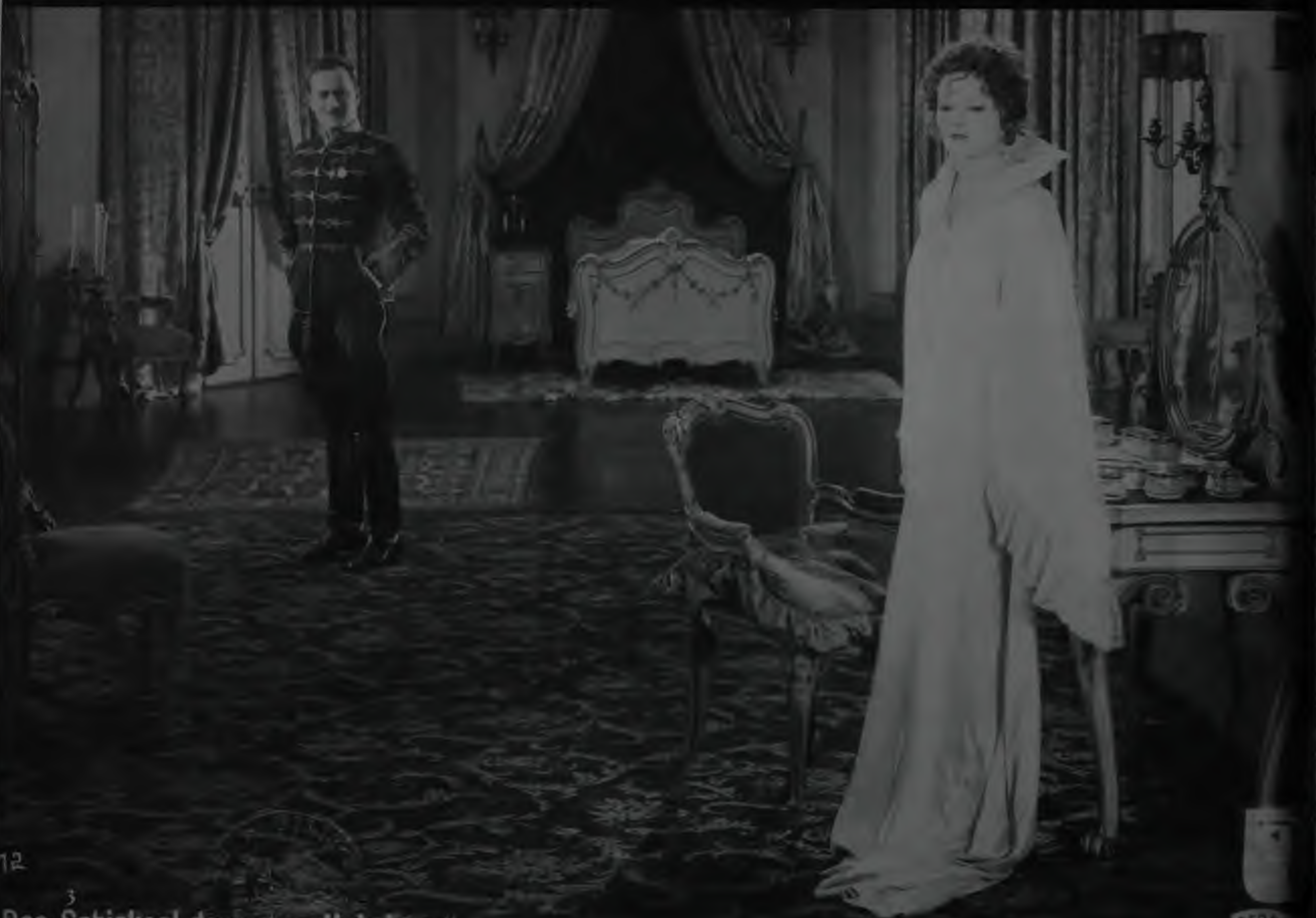








2



72

3
„Das Schicksal derer von Habsburg“




Giuliana Muscio, Università di Padova

With or Without the Hyphen

Per uno storico la periodizzazione è il primo atto di interpretazione, che gli permette di conferire un ordine temporale al caos della storia e al magma dei dati testuali. Nel mio studio sugli attori italiani che hanno lavorato nel cinema americano prima della seconda guerra mondiale mi sono scontrata di frequente con difficoltà di periodizzazione, o meglio con sfasamenti nelle periodizzazioni canoniche della storia del cinema rispetto alle trasformazioni interne allo stereotipo dell'italiano e dell'italoamericano.[1] L'introduzione del sonoro costituisce infatti uno spartiacque debole, in quanto non cambia in modo sostanziale lo stereotipo ma solo lo spettro di nazionalità che questi attori interpretano. Fino alla seconda guerra mondiale gli attori italiani arruolati a Hollywood non interpretano normalmente ruoli da protagonista di nazionalità italiana; per sommi capi Valentino nella parte più rilevante della sua carriera interpreta solo un italiano in un film minore, *Cobra* (J. Henabery, 1925), Tina Modotti è la protagonista messicana di *The Tiger's Coat* (R. Clements, 1920), Frank Puglia il fratello buono che aiuta Dorothy Gish in *Orphans of the Storms* (D.W. Griffith, 1921), Cesare Gravina il personaggio patetico o tragico del cinema di Stroheim, ma la sua italianità è evidente solo in *Foolish Wives* (1922). Come con i pellerossa e i neri, se il personaggio italiano è il protagonista della vicenda non viene impersonato da un attore italiano ma da attori americani o stranieri: Mary Pickford, Greta Garbo, Lillian e Dorothy Gish o George Beban interpretano personaggi italiani; dobbiamo arrivare al dopoguerra perché la Magnani a Hollywood dia vita a figure italiane. La regola implicita impone che gli attori italiani possano essere protagonisti dei film che interpretano solo qualora non ricoprano il ruolo di italiani. L'area di alterità che vengono chiamati a interpretare è quella dell'europeo in genere, oppure dell'ispanico, questo soprattutto dopo l'avvento del sonoro, quando il loro accento approssimativo in inglese ne svela la recente immigrazione. E qui abbiamo già un punto fermo. Queste regole si applicano sia nel muto che nel sonoro: non è l'accento che li condanna a interpretare naturalisticamente degli stranieri, ma forse alcuni tratti fisionomici, come nel caso del corpulento Armetta, o del baffuto Paul Porcasi, ma non nel caso di Puglia o Gravina, che non hanno affatto un look etnicamente marcato. Quindi a determinare il casting è la loro nazionalità, il nome e cognome che finiscono per

vocale. I ruoli che interpretano quindi non hanno a che vedere con l'accento o col colore della pelle, ma sono una funzione direttamente collegata alla loro origine etnica, che all'epoca negli USA non era socialmente accettabile.[2]
Ad un'analisi più specifica dei personaggi italiani che compaiono nei film americani del periodo muto – quando cioè sono deboli gli elementi che permettono di riconoscere l'etnia o la nazionalità degli attori che li interpretano ma risultano evidenti la costruzione e i caratteri dello stereotipo – noteremo che, pur cambiando i dettagli della rappresentazione, essa resta nella sostanza negativa o debole: dalla marcata negatività del periodo del primo muto si passa a una fase in cui essi svolgono un ruolo patetico, di vittima di pregiudizi e circostanze ma non per questo positivo e/o attivo.
La produzione muta americana si può dividere in tre periodi, caratterizzati da geografie e modalità produttive e spettatoriali differenti, che si collegano anche a diversi contesti politico-culturali e a una differente rappresentazione dell'italoamericano: la fase delle origini e del nickelodeon, dei film brevi, girati a New York e nel New Jersey, a contatto diretto con l'immigrazione italiana, prodotti dall'imprenditoria WASP del Trust; il trasferimento in California, con l'affermazione degli allora "indipendenti" (tra i quali molti immigrati), con lo sviluppo di metodi produttivi più specializzati, che preludono allo Studio System, e la standardizzazione del lungometraggio – fase che coincide con la prima guerra mondiale, in cui Italia e America sono schierate dalla stessa parte, ma il nazionalismo esplode ovunque. La terza fase include il muto "maturo" quanto contradditorio degli anni Venti, con la costruzione dei *movie palaces* (i lussuosi cinema metropolitani), il divismo in pieno fulgore con il pugliese Rodolfo Valentino, in un'America in preda a rigurgiti nazionalisti e antioperai, che impone quote restrittive all'immigrazione. A queste tre fasi corrisponde lo stereotipo dell'italiano determinato dalle emozioni, ora sentimentale ora passionale e geloso, con vistosi spostamenti verso la polarità negativa a seconda del grado di allarme sociale e del contesto narrativo-divistico. Nel primo periodo gli italiani non sono "abbastanza bianchi"[3] e i tratti negativi, quasi subumani, dominano nella loro presentazione; si passa a una fase intermedia, successiva alla produzione di *The Italian* (R. Barker, 1914), quando attori come George Beban e Mary Pickford (in *Poor Little Peppina*, S. Olcott, 1916) interpretano personaggi italiani, protagonisti dell'azione, umanizzati con patetismo, ma non del tutto compresi, "altri" comunque rispetto agli americani. Questa alterità permane negli anni Venti, nei quali la contraddizione è stridente: da un lato star e produzioni di un certo rilievo che trattano temi italiani e anche film americani girati in Italia, dall'altro un ritratto dell'italiano fondato ancora sulla sua "diversità".

Da uno a 5 rulli

All'inizio, ai tempi dei *two-reelers*, prevale una presentazione assai negativa dell'italiano: quella del meridionale dalle inclinazioni criminali, baffuto, armato dell'inevitabile coltello, con in testa una sorta di bandana (che lo fa assomigliare a uno zingaro), ubriaco o irascibile. È l'incarnazione delle paure della borghesia americana, che vede attaccata la propria supremazia socio-territoriale, e associa le problematiche legate all'industrializzazione e all'emergere della società della produzione di massa all'emigrazione. Sullo sfondo un'incombente, quanto larvata, minaccia sessuale: la paura del "ladro di bambini" e del trafficante di fanciulle. Nell'epoca dei nickelodeon, l'immagine dell'italiano fa i conti con i pregiudizi dei filmmaker, dei produttori e dei primi spettatori borghesi; ma anche con il folto pubblico italiano di simili spettacoli: di qui il sensazionalismo e la contraddittorietà della rappresentazione.
La cultura americana di quegli anni è imbevuta di razzismo; l'intolleranza etnico-razziale si nutre di una spinta emotiva e populista, ma sviluppa fondamenta scientifiche nella pur refrattaria cultura democratica e cristiana degli Stati Uniti. In questa esplosione xenofoba l'italiano viene percepito come appartenente non a una nazio-

ne diversa, ma a una razza problematica e inferiore: non è diverso solo da un punto di vista culturale (tratto modificabile attraverso meccanismi socio-educativi), ma anche da quello genetico e razziale: la sua pelle appare di un "bianco" incerto. La possibilità di accedere alla civiltà americana non gli è preclusa; la sua posizione, però, resta a lungo difficile, alla luce dell'antiradicalismo e anticattolicesimo che esplodono con virulenza a metà degli anni Dieci. Il sentimento anti-italiano si concentra in alcuni pregiudizi piuttosto stabili: di "sangue impuro", sporco, trafficante di donne e bambini, violento nelle diverse accezioni di attaccabrighe, sovversivo o malavitoso, e religioso in una modalità quasi pagana.

Questi pregiudizi sono altrettante molle per meccanismi narrativi popolari. Il motivo del rapimento dei bambini è presente per esempio in diversi film, come *Her First Adventure* (1906), *The Organ Grinder* (1909) o nel crudele *The Criminals* (1913); d'altro canto bambini rapiti (e trovatelli) popolavano la letteratura vittoriana, la produzione cinematografica britannica delle origini e il primo D.W. Griffith, pur non essendo necessariamente collegati agli italiani. Si percepisce però un incremento di questa associazione nel primo muto, con una proiezione dell'ansia sullo straniero infido. Secondo Stella e Franzina, l'idea dell'italiano "ladro di bambini" deriva dalla "cifra agghiacciante di 80.000 bambini e bambine, buona parte dei quali comprati in Italia e trascinati oltreoceano clandestinamente e [...] sfruttati da musicanti, girovaghi e tenutarie di bordelli" nel solo 1885.[4] Dato storico e stereotipo non sempre procedono allineati, però. Un altro stereotipo negativo dell'italiano riguarda la Mano Nera, un'organizzazione criminale di stampo mafioso, le cui malefatte appartengono più alla leggenda metropolitana e/o alla stampa popolare che all'antropologia autentica dell'emigrazione meridionale. L'organizzazione della migrazione meridionale in famiglie allargate, gestite dai *padroni*, ovvero dal caporalato che arruolava mano d'opera a prezzi stracciati per miniere, lavoro edile e così via, favorisce l'immediata percezione di massa di manovre dovute agli organismi sindacal-criminali, che fanno comodo all'aggressivo sviluppo del capitalismo americano ma vengono immediatamente criminalizzate dalla stampa popolare americana, creando un indelebile legame italiani = mafia. L'emigrante italiano è peraltro spesso la prima vittima dei compatrioti della Mano Nera, come in *The Black Hand* (W. McCutcheon, 1906), prodotto dalla Biograph, che racconta di un povero macellaio cui alcuni connazionali rapiscono la figlioletta. Come ha osservato Bertellini, il pregiudizio genera infatti possibilità drammaturgiche diverse, facendo degli emigrati italiani delle "cavie di una cultura che ne chiede l'immolazione spettacolare di fronte alla Legge, al Sogno Americano e ai dettami della morale e del buon costume".[5]

Pur trattando questi film di Mano Nera, di criminalità organizzata, non intrecciano un legame con la figura successiva del gangster: lo scenario sociale è infatti diverso, in quanto, piuttosto che al gangster della metropoli, maschio aggressivo che si costruisce il successo seguendo le proprie regole, questi malviventi assomigliano ai banditi di un mondo rurale, ai "cattivi" del melodramma, e sono privi di qualsiasi alone romantico.

Davanti alla violenza esercitata anche dai connazionali, gli italoamericani esitano a rivolgersi alle autorità per reclamare giustizia, senza che si evidenzi l'assenza di protezione da parte delle istituzioni (americane e prima ancora italiane). Non a caso l'eventuale salvatore, in questi film, è di norma un avvocato o un poliziotto americano. La stessa impotenza dei personaggi italiani, l'incapacità di difendersi e l'impossibilità a raggiungere i loro obiettivi – legittime aspirazioni di felicità e benessere – rivelano l'aspettativa negativa che il pregiudizio razziale proietta sul gruppo.

Un'altra serie di film associa l'immigrato italiano alla conflittualità sociale; l'eco di scioperi come quello di Lawrence, guidati dagli italiani Arturo Giovannitti e Joseph Ettor, e delle agitazioni degli IWW, turba i sonni della borghesia americana. Italiani sono spesso gli agitatori o i "bombaroli" dello schermo. La sovrapposizione, in alcuni film, dei gesti violenti della Mano Nera con quelli progettati dagli anarco-sindacalisti agevola inoltre l'intercambiabilità tra gangster e agitatore sociale. Il caso Sacco e Vanzetti la dice lunga sulla criminalizzazione degli anarchici italiani in America; il nichilista italico è in agguato, nel cinema, come una bomba pronta

ad esplodere, seminando terrore, come in *Tempesta* (1913), in *Called Back* (O. Turner, 1914) e *The Bomb Throwers* (1915). Emerge a questo punto l'ipotesi (non ingiustificata se si considera chi sono i produttori di questo cinema) che questi film implicitamente appoggino le tesi restrizioniste dell'immigrazione, esprimendo la posizione di quelli che volevano chiudere i cancelli a questa forza lavoro economica, ma disordinata; ingovernabile.

I protagonisti di queste brevi pellicole sono colpiti inoltre da terribili disgrazie (la perdita di un figlio) e ingiustizie, ma l'ottica non è quella del dramma sociale; il tema non è la giustizia ma piuttosto la costruzione di *morality tales* intorno all'assimilazione dell'immigrato, senza un sincero interesse per le sue condizioni di vita. Ci si allontana dall'immagine dell'italiano criminale solo per virare verso il patetismo degli affetti familiari. Il fatto che l'immigrato italiano sia spesso innocente della colpa di cui viene accusato rivela come la presunzione della sua colpevolezza sia automatica.

Anche quando non è malavitoso, l'italiano è preda comunque delle passioni e facile alla violenza, geloso o vendicativo; lo stesso Griffith tratta di gelosia in *The Italian Barber* (1910) e *Italian Blood* (1911); siciliani vendicativi sono invece al centro di *At the Altar* (1909) e di *The Cord of Life* (1909).

In questi anni il cinema americano sta allargando la sua base di pubblico e deve barcamenarsi tra due "mercati", evitando di irritare sia gli immigrati, e nello specifico gli italoamericani che frequentano il nickelodeon, sia la media borghesia, da "rieducare" in modo graduale, senza scontrarsi frontalmente con i suoi pregiudizi. Soluzione salomonica, tipica di questo cinema, è che nel finale non si renda giustizia né si risarcisca l'immigrato, pur avendo messe in scena le sue traversie. L'*happy ending* si raggiunge solo se l'immigrato è appoggiato da un'autorità americana.

The Italians di Beban

The Italian (R. Barker, 1914) e *The Alien* (T. Ince, 1915) sono testi chiave nella rappresentazione dell'immigrato italiano, sia per ciò che propongono di positivo, ovvero l'ingiustizia di cui egli è vittima, sia per quel che rivelano loro malgrado in termini di pregiudizi.[6] Entrambi i film hanno al centro un italiano accusato ingiustamente cui muore un figlio nel contesto dell'azione, ma tutti e due non riconoscono dei diritti all'emigrato: gli tocca la pietà, senza che si identifichi la matrice sociale delle disgrazie in cui incappa. Gli americani si autoassolvono, giocando la carta paternalistica del pietismo, reintegrando l'italiano nella sua dignità attraverso il realismo, il melodramma e codici culturali condivisi, ma ponendolo nel ruolo della vittima.

A metà degli anni Dieci l'italiano diventa quindi per gradi "visibile", entra in scena, all'interno di uno stereotipo meno negativo, ma viene osservato con distacco e percepito comunque come *alien*. La cautela, implicita in questo sguardo da una distanza emotiva di sicurezza, sa di curiosità filantropica, non certo di empatia o di autentico interesse verso la comunità.

Dopo il grande successo delle due pellicole menzionate, Beban interpreta l'italiano in diversi film, anzi in *Pasquale* (W. Taylor, 1916) è un salumiere immigrato che parte volontario per la guerra, la prima guerra mondiale. Pasquale è un bravo italiano, che torna in patria per combattere, ma poi rientra negli Stati Uniti perché la sua vera casa ormai è l'America: la costruzione dell'italoamericano è avviata. La prima guerra mondiale si situa infatti come il primo spartiacque nella costruzione dell'immagine dell'italiano. Il conflitto impone all'italoamericano la difficile scelta tra un ritorno in patria per combattere, l'arruolamento nell'esercito americano, o la diserzione. La decisione implica una presa di coscienza della propria identità nazionale, rispetto a quella "spontanea", regionale e localistica, fino ad allora predominante. La scelta tra la patria lasciata e quella trovata diventa un dilemma etico soggettivo; sempre che di patria si possa parlare, nel momento in cui né i governanti

italiani, anti-emigrazionisti, né gli americani xenofobi sembrano offrire una disponibilità ad accoglierli, nonostante le parole impresse ai piedi della statua della libertà. Il dato secondo il quale gli italiani negli Stati Uniti si arruolano nell'esercito americano in una percentuale assai maggiore rispetto alla loro presenza demografica nel paese offre però un'implicita risposta, indicando il percorso verso una progressiva, quanto lenta, assimilazione. Tra i film per il nickelodeon e il cinema del 1914-15, l'immagine dell'italoamericano inizia perciò a cambiare, sia per la crescente maturazione espressiva e tematica del cinema americano, sia per il mutato ruolo politico-culturale dell'Italia, con l'alleanza stretta durante la prima guerra mondiale e la distribuzione di un cinema di prestigio. Si passa quindi dal pregiudizio che vede nell'italiano un probabile criminale a segnali di una solidarietà sentimentale, non ancora pragmatica, che permette al massimo di cogliere le ingiustizie sociali delle quali è oggetto. La vendetta è l'unica reazione consentita all'italiano in questo mondo ingiusto, ma è un comportamento anti-sociale, non ammesso in un paese, in cui, come dimostra il Western, il farsi giustizia da sé può essere tollerato, ma non certo il codice d'onore meridionale che ci sta dietro.

Il processo di accettazione parziale dell'italoamericano si collega alla globalizzazione del cinema americano, che si avvia, dopo il conflitto mondiale, al suo modo di allargare i confini della rappresentazione sociale, tenendo in maggior considerazione i problemi legati a razza, classe e genere, soprattutto nelle loro contraddizioni, sia a livello interno sia sul mercato internazionale. Le questioni etniche acquistano visibilità, ma vengono racchiuse all'interno di abili strutture narrative e risolte con un *happy ending*. Esse sono mostrate quindi come comunque risolvibili, per quanto spesso solo da un punto di vista sentimentale, o meglio patetico, secondo sensibilità e valori borghesi, rigorosamente WASP.

Dalla metà degli anni Dieci non è infrequente, in un film americano, che l'italiano o l'italoamericano sia interpretato da una star. Dal punto di vista del casting, il meccanismo prevede quindi un attore o, più spesso, un'attrice americani nel ruolo dell'italiano immigrato e qualche raro nome italiano tra i personaggi di contorno. Le star che hanno recitato personaggi femminili italiani in questa fase del muto sono molte: Ethel Barrymore debutta in *The Nightingale* (1914) nel ruolo di Isola dalla bella voce; la protagonista di *Sin* (H. Brenon, 1915) è la vamp Theda Bara, che qui mescola i tratti della donna fatale a quelli cupi della religiosità cattolica meridionale. Naturalmente le riflessioni sulla minacciosa figura della vamp di Bram Dijkstra in *Evil Sisters* e *Idols of Perversity* troverebbero nell'impiego della seduttrice dagli occhi bistrati nel ruolo di un'italiana un esplicito collegamento tra la minaccia sessuale che ella rappresenta e le preoccupazioni a sfondo etnico-razziale che articola a livello metaforico.

Gretchen the Greenhorn (C.M. Franklin, 1916) è Dorothy Gish, emigrata dall'Olanda, che si innamora dell'italiano Pietro; Alice Brady interpreta Viola, che lascia l'Italia per sfuggire al padre e al fidanzato che questi le impone in *The Woman in 47* (G. Irving, 1916), mentre in *The Ordeal of Rosetta* (E. Chautard, 1918) interpreta due gemelle siciliane. Clara Williams, l'Annette di *The Italian*, lavora per Thomas Ince in *The Criminal* e *Three of Many*, diretti entrambi, nel 1916, da Reginald Barker e sceneggiati da Sullivan, costituendo un mini-genere, quindi, con la sua *unit* produttiva.

Molti film sugli italiani realizzati in questo periodo sono ancora incentrati sul tema in apparenza a-ideologico della gelosia e della vendetta, quali *The Gilded Spider* (J. De Grasse, 1916), con Lon Chaney, *A Woman's Honor* (R. West, 1916), *The Woman and the Beast* (E. Warde, 1917), *The Tiger Lily* (G. Cox, 1919).

Il melodramma di ambiente immigrato assume spesso i caratteri del *cautionary tale*, dell'apologo volto a mettere in guardia le fanciulle sui rischi della metropoli. Il percorso da ingenua a prostituta a redenta è uno dei *morality tales* più insistiti nell'educazione cinematografica della giovane immigrata. Questi film si concludono di frequente con nobili sacrifici: le rinunce, anzi, sono più comuni che il coronamento di sogni e aspirazioni – un dato significativo, dal punto di vista ideologico, nella messa in scena dell'italiano, cui toccano raramente degli *happy ending*. Buoni e cattivi cominciano a distribuirsi con una certa equità tra una sponda e l'altra dell'oceano. Si

intravedono delle possibilità di integrazione, ma il "sogno americano", per una povera italiana, resta quello di sposare un americano ricco e bello – l'unica forma di mobilità sociale consentita a Hollywood.

Alcuni dati sociologici nelle professioni dei personaggi dei film di questo periodo indicano un maggior contatto con la realtà dell'emigrazione italiana: le vecchie figure del suonatore d'organetto, del musicista, della suonatrice di strada, del giardiniere o del venditore di fiori sono bilanciate da quella del minatore o del fruttivendolo. La Mano Nera è ancora in azione, i rapimenti di bambine e ragazze continuano, i coltelli vengono ritualmente sfoderati come le pistole nel West, e i film sono davvero sovrapopolati di bambini; ma c'è qualche cambiamento nelle figure femminili. La gamma di questi personaggi va dalla vittima vittoriana di stupratori e sfruttatori alla viaggiatrice intraprendente, che attraversa l'oceano per compiere una sua missione – una vendetta o un sogno d'amore. Nel pensiero riformista e nella tradizione vittoriana la donna immigrata è infatti il nucleo fondamentale del processo di americanizzazione, colei che educa la seconda generazione. Sullo schermo l'immigrata può oscillare pericolosamente tra l'ingenua fanciulla in pericolo, la sorellina Gish di turno, e le vamp Theda Bara o Nita Naldi, capaci di distruggere una famiglia, oltre che l'uomo, preda del suo bacio sanguinario. E il cinema esplora con curiosità ossessiva entrambe queste possibilità, a volte combinandole in modo complesso, man mano che si procede nei più disinvolti anni Venti.

Dalla metà degli anni Dieci, ovvero dopo l'affermazione del lungometraggio e delle ambizioni espansionistiche del cinema americano, riscontriamo inoltre un fenomeno di grande interesse socio-culturale: l'ascesa professionale della donna sceneggiatrice. Numerose e abili sceneggiatrici, pur non limitandosi a confezionare cinema femminile, danno vita in questi anni a film che spesso hanno al centro problematiche legate alle contraddizioni della condizione delle donne, incluse quelle scatenate dall'immigrazione. June Mathis ha scritto molti dei film interpretati da Mabel Taliaferro, incluso *The Sunbeam* (E. Carewe), ambientato negli *slum*, e *Threads of Fate* (E. Nowland, 1917), con Viola Dana. La Mathis scrive anche il primo film che collega gli italiani alla moda, *Lombardi, LTD* (J. Conway, 1919), in cui Tito Lombardi (Bert Lytell) è uno stilista di Fifth Avenue, troppo generoso nel far credito ai suoi clienti. Anche la grande Frances Marion scrive film di ambiente italoamericano, come *The Social Highwayman* (E. August, 1916) e soprattutto *The Love Light* (1921), unica sua regia.[7]

Il tema della scelta del marito è tipico del cinema americano di questi anni, ma assume un particolare significato nelle vicende degli emigrati meridionali italiani, tra i quali il matrimonio combinato è ancora diffuso, e che comunque restano poco propensi ad accettare che le ragazze si sposino fuori della comunità. Di questo problema si occupa, per esempio, *Who Will Marry Me?* (P. Powell, 1919), un altro intreccio confuso ambientato a Little Italy e interpretato da Carmel Myers. In ogni caso, attraverso le figure femminili si profilano per i personaggi italiani ipotesi di integrazione, soprattutto attraverso il matrimonio, in un lento dissolversi della minaccia sessuale e eugenetica che la loro incerta appartenenza razziale suscita nell'immaginario.

La figura dell'italiano cambia in parte nella fase che passa dal cinema "corto", legato all'azione in cui l'italiano è un cattivo ideale, al lungometraggio, dove si deve costruire un meccanismo di spiegazione e motivazione e una psicologia che non lo possono trattenere a livello di mostro mediatico. La periodizzazione quindi si può qui legare a un elemento interno alla storia del cinema come la nascita del lungometraggio, ma lo spartiacque determinante sembrerebbe quello storico, ovvero la prima guerra mondiale e la mutata relazione con l'Italia. Lo stereotipo insomma perde la sua negatività viscerale, ma non cambia ancora segno.

Gli anni Venti

Dopo il primo conflitto mondiale e con l'emergere della letteratura della "Lost Generation", la relazione tra Stati Uniti e cultura europea sembra mutare, ma la paura del bolscevismo produce una forte ondata xenofoba.

L'industria cinematografica si impegna nell'opera di americanizzazione attraverso la sua prima associazione di categoria, la National Association of the Motion Picture Industry (NAMPI), e attraverso un cinema sempre più consapevole del proprio ruolo ideologico. L'arruolamento di Will Hays nel 1922 conferma l'impegno politico-diplomatico dell'industria; il cinema americano cerca di non lasciarsi più sorprendere in rappresentazioni smaccatamente razziste, o troppo offensive per etnie e religioni diverse. Sul fronte istituzionale l'imposizione, nel 1921, di quote restrittive all'emigrazione impedisce nuovi arrivi dall'Italia, ma il Terrore Rosso incoraggia la caccia allo straniero, capro espiatorio di ogni male sociale.

Il racconto sensazionalista ambientato negli *slum* va scomparendo a favore di un melodramma al femminile, di norma interpretato da una nota attrice americana. Molti drammi e commedie degli anni Venti riprendono però stancamente i vecchi moduli, spostando nella sfera sentimentale le problematiche etniche, contrapponendo pregiudizi e aspettative in una costante oscillazione. Nei film degli anni Venti abitati da personaggi italoamericani, il melodramma sembra dominare incontrastato: ora operistico, quando i motivi della gelosia o della vendetta prevalgono, ora in versione feuilleton, quando assumono rilievo i temi sociali, spesso ridotti a storie di orfani, di ragazzi senza famiglia – in senso lato, secondo la duplice accezione di *home* (la casa e la patria) – e ragazzi senza patria.

A metà degli anni Venti si evidenzia una svolta nella rappresentazione dell'italoamericano. Il contesto storico, d'altro canto, muta, per quanto tra spinte contraddittorie. Nel 1924, infatti, gli Stati Uniti confermano le quote restrittive per l'emigrazione e l'odio xenofobo sembra per un attimo placarsi, quando i cancelli del cielo si chiudono all'immigrazione indesiderata. Lo stesso governo americano, nel 1925, su pressione del mondo finanziario intenzionato a investire in Europa, lancia un segnale positivo al regime fascista cancellando due terzi dei debiti di guerra. L'impatto di questo nuovo scenario politico-ideologico modifica per gradi, ma in modo disomogeneo, l'immagine cinematografica italoamericana e favorisce l'accesso sugli schermi ad attori italiani in ruoli di italiani. In *The Man in Blue* (E. Laemmle, 1925), per esempio, Cesare Gravina interpreta il fiorista Tony Sartori; *Puppets* (G. Archinabaud, 1926) coinvolge un altro importante attore italiano di provenienza teatrale, Gugliemo Ricciardi. Nel primo film Tony Sartori è il padre di una ragazza, corteggiata sia da Tom, un poliziotto irlandese, e sia da un ricco italiano, che la rapisce, dando modo a Tom di salvarla; nel secondo, *Puppets*, Gugliemo Ricciardi è l'aiutante del burattinaio italiano, interpretato da Milton Sills. Questi parte per la guerra, ma, mentre è al fronte, un cugino gli "ruba" la fidanzata; diventato sordo durante un'azione militare, viene rimpatriato, ma traumatizzato dal rapimento della sua amata, recupera sia l'udito che la ragazza.

In *The Beautiful City* (K. Webb, 1924), che è naturalmente New York, vivono i fratelli Gillardi, Tony (Richard Barthelemess), umile venditore di fiori, e Carlo (Frank Puglia), arricchitosi col crimine. All'interno di un cast di tutto rispetto, un ruolo notevole tocca quindi al siciliano Puglia, a conferma delle possibilità di carriera che negli anni Venti sembrano aprirsi per lui. *The Beautiful City* richiama infatti, ribaltandolo, il suo ruolo ne *Orphans of the Storms*, dove Dorothy Gish divideva i due fratelli, ma la madre era una megera e Puglia il fratello buono. Dal punto di vista narrativo, il film rappresenta il prototipo dei melodrammi cinematografici ambientati a Little Italy, nei quali ricorrono le vecchie "madri dolorose", i due fratelli in contrasto e la condanna ingiusta; un calco che ritorna quasi ossessivamente, soprattutto nel sonoro, arrivando fino a *The Funeral* (A. Ferrara, 1996).

Nel contesto bellico e verso la fine degli anni Venti, il problema etnico comincia ad essere affrontato come una questione interculturale, in direzione di una maggior tolleranza. *Sally in Our Alley* (W. Lang, 1927) ha per protagonisti tre uomini, due ebrei e un certo Tony Garibaldi; *We Americans* (E. Sloman, 1928) racconta di tre personaggi, un ebreo, un italiano e un americano che hanno combattuto in guerra. Anche una delle rare incursioni nel mondo dell'emigrazione italoamericana del siciliano Frank Capra, *For the Love of Mike* (1927), propone un intreccio multiculturale: nei *tenements* di Hell's Kitchen, a New York (dove il film è girato), un sarto ebreo, un droghiere tedesco e uno spazzino irlandese adottano il trovatello Mike, che da grande va al college e ha una

fidanzatina italiana (Claudette Colbert, al suo esordio). Scapestrato più che criminale, Mike perde al gioco e, per pagare il suo debito, dovrebbe impedire alla barca di Yale di vincere, ma davanti ai suoi tre padri e alla ragazza si ravvede e porta il suo equipaggio alla vittoria. C'è molto Capra (inclusa la sua biografia) in questa vicenda che coinvolge la fortunosa possibilità di un titolo di studio, il gioco d'azzardo e una comunità solidale, ma nel suo cinema il regista italoamericano prende di norma la massima distanza dai temi della sua cultura di origine.

È di origini italiane anche Frank Borzage, l'autore del film che chiude questo segmento, *Street Angel* (1928), non attinente alla scena italoamericana fin qui trattata, ma che propone una rappresentazione di svolta nell'immagine dell'italiano, sia per la sua evocazione figurativa di Napoli sia per l'empatia verso i personaggi. *Street Angel* rappresenta infatti un momento di grazia nel lavoro di Borzage da un punto di vista stilistico ed espressivo, e impegna diversi attori italiani, incluso Henry Armetta, che interpreta il proprietario del circo, e Guido Trento e Alberto Rabagliati nel ruolo dei carabinieri che arrestano Angela-Janet Gaynor. Nel film la coppia Janet Gaynor-Charles Farrell si muove in una Napoli che, come dice la didascalia iniziale, è "ovunque", perché "in ogni città... in ogni strada... noi passiamo accanto, senza saperlo, a esseri umani resi grandi dall'amore e dall'avversità"; una Napoli pittoresca, ma avvolta nella nebbia e crudele come una metropoli. Angela ruba per curare la madre malata, incontra il pittore Gino che la trasfigura in una Madonna, ma viene arrestata e finisce in prigione. I due si perdono; quando tutto sembra davvero finito, si ritrovano invece in una chiesa, davanti all'icona angelicata della fanciulla. In *Street Angel* la religiosità, o meglio, il senso del sublime di Borzage si fondono quindi con un sentimentalismo che restituisce ai personaggi (italiani) un calore autentico. Angela/Gaynor e Gino/Farrell sono i consueti protagonisti borzageani, umili e marginali, ma capaci di sentimenti smisurati che permettono loro di superare, con la forza spirituale, le avversità e, in questo caso, le ingiustizie. Il loro essere napoletani e universali allo stesso tempo è uno dei miracoli del cinema hollywoodiano di quegli anni, che si rispecchia anche nella ricostruzione degli ambienti, da un lato così accurata da poter sembrare autentica, dall'altro percorsa da inattesi tocchi espressionisti, quali la nebbia e caravaggieschi contrasti di luce e ombra. Forse anche per la sua vaga identità italica (il padre era trentino), Borzage offre finalmente una visione sentimentale ma empatica dell'italiano, incarnata da Angela, vittima dei pregiudizi, eppure capace, con l'intensità e la purezza del suo desiderio, di trasformare la realtà in miracolo – una degna conclusione per l'immagine italiana nel capitolo del muto americano.

Negli anni Venti è cambiato in modo drammatico il contesto storico di riferimento in America. Dopo la prima guerra mondiale, infatti, un grande flusso di persone di colore si sposta dal Sud degli Stati Uniti verso le zone industriali del Nord e dell'Est, andando a sostituire i lavoratori immigrati sia nell'economia sia nelle paure razziali degli americani. Lo scambio funzionale tra immigrati e neri implica quindi una svolta cruciale per quel che concerne il rapporto con l'emigrazione, ma lo scenario internazionale è troppo complesso perché la rete di pregiudizi e negazioni si sciolga in tempi rapidi. Pur non essendo più il nemico pubblico numero uno, l'immigrato straniero resta un elemento di crisi nel racconto cinematografico, ma con funzioni più articolate. Cambia dunque anche la rappresentazione dell'italiano, posto al centro di conflitti morali e scelte sentimentali più complessi: non più solo figura patetica, o almeno non esclusivamente, ma per gradi personaggio a tutto tondo. Dallo sfondo emergono attori italoamericani, caratteristi di talento, talvolta comprimari, che rendono "visibile" e attivo il personaggio italiano, senza occupare però il centro della scena. Nel contempo questi sono gli anni della Red Scare, della violenta repressione anti-operaia e xenofoba, che l'imposizione delle Quote argina, ma non traduce in tolleranza. La contraddizione interna a questi fattori socio-ideologici si traduce in una rappresentazione cinematografica non lineare dell'italoamericano, che oscilla tra polarità opposte, o che problematizza in modo complicato la tensione tra etnia dell'attore e etnia rappresentata.

Sul finire degli anni Venti lo stereotipo hollywoodiano dell'italiano ha assunto una forma che non subisce nel

tempo grosse variazioni, oscillando tra due polarità, una negativa e l'altra positiva, che fanno perno sulla sua emotività e sul suo corpo, su una fisicità da allora assai "visibile". Il definirsi dello stereotipo si accompagna a un processo identitario più complesso all'interno della comunità italoamericana, ovvero a sua parziale assimilazione, che si manifesta nell'adozione del trattino, l'*hyphen* che da sempre simboleggia nella cultura americana l'avviarsi di un processo di assimilazione che trasforma gli immigrati in un ingrediente del *melting pot*.[8]

Note

[1] Si veda G. Muscio, *Piccole Italie, grandi schermi* (Roma: Bulzoni, 2004) e G. Muscio, G. Spagnoletti (a cura di), *Quei bravi ragazzi. Il cinema italoamericano contemporaneo* (Venezia: Marsilio, 2007).

[2] Sui pregiudizi alla base dell'immagine dell'italiano nel cinema americano, si vedano i saggi di Franzina e Luconi in G. Muscio, G. Spagnoletti (a cura di), *op. cit.*

[3] Sulla questione della "whiteness", si veda J. Guglielmo, S. Salerno (a cura di), *Gli italiani sono bianchi? Come l'America ha costruito la razza* (Milano: Il Saggiatore, 2006).

[4] P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina, "Brutta gente", in *Storia dell'emigrazione italiana. Arrivi*, vol. II (Roma: Donzelli, 2002), p. 293.

[5] "[V]orrei concentrarmi sulla *violenza subita* (o autoinflitta) e *sull'esibizione del dolore* di cui i personaggi cinematografici italoamericani fanno sfoggio quasi da subito e che rimane una costante narrativa e visiva del loro cinema [...] non sempre consentit[a] agli apollinei personaggi angloamericani". G. Bertellini, "Passioni bianche: il cinema italonewyorchese e le tentazioni del dolore", in G. Muscio, G. Spagnoletti (a cura di), *op. cit.*, p. 90 e p. 96.

[6] Non ha forse tutti i torti Kevin Brownlow quando suggerisce che questo film, prodotto da "americani veri" come Ince e Sullivan, più che pro-italiano sembra essere "restrizionista", cioè volto a scoraggiare ulteriori flussi migratori. K. Brownlow, *Behind the Mask of Innocence: Sex, Violence, Crime. Films of Social Conscience in the Silent Era* (Berkeley: University of California Press, 1992), p. 315.

[7] La scrittrice, venuta in Italia in viaggio di nozze, scrive questa storia d'amore e tolleranza post bellica ambientata nella Penisola e ispirata a una storia vera per Mary Pickford, arruolando nel film anche il proprio marito, Fred Thomson, al debutto come attore. Nel film Angela-Mary Pickford, la guardiana del faro, con due fratelli in guerra, trova sulla spiaggia un soldato straniero, che si finge americano, lo soccorre e se ne innamora, arrivando a sposarlo segretamente. Mentre questi tenta di fuggire e la ragazza capisce di aver aiutato una spia, l'uomo muore, ma Angela è incinta. Per stare accanto all'ex fidanzato Giovanni, tornato cieco dalla guerra, affida il figlio a un'amica, ma nel finale, dopo una terribile tempesta, in cui la donna muore, la coppia Angela-Giovanni si ricompone, col figlio della colpa. Al di là della frequenza con cui la ferita di guerra nel cinema muto viene identificata con la cecità, quasi a esprimere l'intollerabilità della visione catastrofica generata da questo conflitto, il film mostra un'italiana che sa andare oltre il nazionalismo e l'odio a esso collegato, scegliendo valori domestici e affettivi, solo in apparenza tradizionali.

[8] A.J. Tamburri, *To Hyphenate or Not to Hyphenate: The Italian/American Writer: An Other American* (Toronto: Guernica Editions, 1991).

Christoph Wahl, Ruhr Universität Bochum

From Mussolini to *Solino*. The Shifting Image of Italy and Italians in German Films

Introduction

The title, "From Mussolini to *Solino*," alludes to the most important traits of this article. First, it betrays a chronology: the sample of films I have taken into consideration covers the whole period of sound filmmaking, here playfully paraphrased as comprehending the time span from Mussolini's reign over Italy – which, of course, started a few years before the coming of sound – until the epoch in which German director Fatih Akin shot the film *Solino* (2001-2002). One of the central concerns of this article is to divide this period of about 70 years into smaller units.

Secondly, the title is an awkwardly disguised reference to Siegfried Kracauer's famous book *From Caligari to Hitler*.[1] I do not want to discuss the relevance of Kracauer's strategy to highlight selected films of the Weimar Republic, which, according to him, anticipated through their particular style and motives the forthcoming events in Germany.[2] Thus, the aim of this article is not to retrace, by inversion of Kracauer's argument, the influence of the character of Mussolini on the German perception of Italy in the decades following his death. Instead, I seek to take up the idea that films reflect the state of the society they were made in, and therefore organise German sound film history according to the shifts of a particular "symptomatic meaning,"[3] as the visible influence of historic epochs on filmmaking is called in the terms of neo-formalist film analysis.

In contrast to Kracauer, who declared the German films of a whole era as symptomatic for a certain *zeitgeist*, my idea is to divide Germany's sound film production into historical periods by concentrating on a particular symptom (the image of Italy and Italians in German films), which appears in a manageable number of examples and thus allows doing a metonymic case study. Hence, deprived of the chance to only select films that fit the theory and to ignore those that don't, my sample of films consists of every German[4] sound film of my knowledge that deals with Italy or Italians:

1. *Ariane* (P. Czinner, 1931)
2. *Berge in Flammen* (*Mountains on Fire*, K. Hartl, L. Trenker, 1931)
3. *Ein Gewisser Herr Gran* (*A Certain Mr. Gran*, G. Lamprecht, 1933)
4. *Ins Blaue Leben* (*Castelli in aria*, A. Genina, 1939)
5. *Der Weg ins Freie* (*The Way to Freedom*, R. Hansen, 1940-1941)
6. *Die Csardasfürstin* (*The Csardas Princess*, G. Jacoby, 1951)
7. *Südliche Nächte* (*Southern Nights*, R.A. Stemmle, 1953)
8. *Gitarren der Liebe* (*Guitars of Love*, W. Jacobs, 1954)
9. *Scampolo* (A. Weidenmann, 1958)
10. *Blond Muss Man Sein auf Capri* (*You Have to Be Blond on Capri*, W. Schleif, 1961)
11. *Die Eroberung der Zitadelle* (*The Conquest of the Citadel*, B. Wicki, 1976)
12. *Palermo oder Wolfsburg* (*Palermo or Wolfsburg*, W. Schroeter, 1980)
13. *Man Spricht Deutsh* (*Jerman Spoken*,[5] H.C. Müller, 1988)
14. *Go, Trabi, Go* (P. Timm, 1990)
15. *Bella Martha* (*Mostly Martha*, S. Nettelbeck, 2001)
16. *Solino* (F. Akin, 2002)
17. *Cattolica* (R. Jula, 2004)
18. *Oktoberfest* (J. Brunner, 2005)

Analysing the changes in the German depiction of Italy manifested in these films, I have come to the conclusion that they can be divided into five periods according to seminal social and political stages of German history:

1. Late Weimar Republic and Nazi-era – From unemployment to dictatorship.
2. The economic miracle in the post-war era.[6]
3. Student unrests and left-wing terrorism.
4. The Kohl-era and the Falling of the Wall.
5. Globalisation – New awareness of social and ethnic disequilibria.

The aim of this article is to explain the division into exactly these five periods. What are the characteristics shared by the films of one particular period and how are they anchored in the social life of the time? In a second step, I will exemplify the changes some of these characteristics are subject to from period to period.

The five periods

First period: Late Weimar Republic and Nazi-era – From unemployment to dictatorship

The first period starts with the last years of the Weimar Republic, which are at the same time the first years of German sound film production, and ends with the demise of Nazi-Germany. In these years of unemployment and poverty followed by a restrictive dictatorship, it was only possible for very few people to travel to Italy, an exception being the organised tours on the *KdF*[7]-steamer *Der Deutsche* ("The German") of the *Deutsche Arbeitsfront*[8] between 1934 and 1939.[9] Even if the *KdF*-tours may be regarded as an anticipation of German mass-tourism, which would eventually kick off in the late 1950s, it remained a rather marginal system and was not reflected in the topics of German feature films. Therefore, most Germans had only a vague idea of what Italy really was like, but at any rate they imagined a beautiful and sunny country where one could live a very happy life. Italy was for most people in Germany a symbol of what they missed, not a real place with real people.

In *Ariane*, a wealthy businessman takes a young and attractive student "to Italy." It remains totally unclear

where exactly they travel, and in fact the only thing we see of Italy is an artificial scenery with a lake, painted and shot in a German studio, as well as a sympathetic Italian *mamma* hosting the lovebirds in her pension. Italy in this film is nothing but a love-nest. *Ein Gewisser Herr Gran* is a spy movie set in Italy as a picturesque place for international affaires. Consequently, the film contains some very nice postcard shots of Venice and Rome without telling us anything about the people who inhabit this "pictures." There is no stereotyping of Italians, and there is not even one Italian actor seen in this film. Everybody speaks German except for some key words such as "Buon giorno" or "Avanti, avanti," which function as audio-counterparts of the visual postcard shots. Similarly, the Italian opera singer in *Der Weg ins Freie* is played by Swedish actress Zarah Leander, the fact of her not being Italian coinciding elegantly with her inability to sing opera.
Thus, in the first period, Italy, except for serving as a venue for lovers, was nothing but an exotic setting for plots, which could have been situated in any other country, or for conflicts that remained entirely German in spite of the foreign ambience. Seeing the blond German superhero Hans Albers riding into Venice in a gondola (*Ein Gewisser Herr Gran*) just as German soldiers rode into Paris in their tanks only a few years later (fig. 1), reinforces the impression of the sole use of Italy as a background for projections of the German imperialist fantasies of that time.

Assumed the antecedent comments are generally correct, there are still several exceptions associated to the challenges of the early sound film era, which had started in Germany only in the end of 1929. Multilingual filmmaking, initially considered to be one of several possible solutions for the new problem of international talking film distribution,[10] quickly became an important stylistic device. Films that dealt critically with the occurrences and consequences of World War I, like *Kameradschaft* (*La Tragédie de la Mine*, G.W. Pabst, 1931), *Niemandsland* (*No Man's Land*, V. Trivas, 1931), or *La Grande illusion* (J. Renoir, 1937), used the new sound technique to symbolise friendship across borders by forcing their heroes to overcome language barriers. Embedded in this tradition, Luis Trenker's first feature film *Berge in Flammen* (*Mountains on Fire*, K. Hartl, L. Trenker, 1931) tells the story of the friendship between an Austrian and an Italian, which survives the war although the two have to fight against each other in the Dolomites. The focus of the film may still be on the Austrian (German speaking) character played by Trenker himself, but all the Italian characters are portrayed rather realistically, with their own needs and especially with their own (subtitled) language.
Another method of adapting films for foreign audiences was to shoot them simultaneously in several language versions. Europe's largest film studio of the time, German Ufa, was probably the most important producer worldwide of these so called multiple languages versions (MLVs). The studio was involved in the production of about 72 such films shot in MLVs between 1929 and 1936. In 1937, Ufa was forced by the German government to work on a German-Spanish MLV, although the studio had already given up the strategy, of which Spanish films had never been a part.[11] Finally, in 1938, Ufa got involved in a German-Italian version production through Lilian Harvey – it's big European star of the early 1930s –, who had signed a one-film-contract with the Italian production company Astra-Film[12] in Rome. Behind the company stood the Italian government represented by Dino Alfieri, ministro della Cultura popolare, as well as Luigi Freddi, director of the Direzione generale per la cinematografia[13] and a crucial figure in the Italian film production of the time.[14]

> *In considering the ideological implications of this film, it is also difficult to ignore that it was filmed [...] at Cinecittà in 1938-39 – a period when Adolf Hitler's celebrated trip to Rome was supposed to herald a new era of solidarity between the two countries and a period following a 1937 "film treaty" between them. From a production standpoint,* Castelli in Aria *can be understood as the fruit of* LUCE's[15] *attempt in the late thirties to make the Italian film industry more competitive by promoting international distribution.*[16]

In the case of *Ins Blaue Leben* (*Castelli in aria*),[17] the Italian side wanted Ufa's knowledge, money,[18] and influence for the production and international distribution of the film, and therefore conceded extensive influence as well as exploitation rights on the picture.[19] Nevertheless, the Italian government insisted on publicly downplaying Ufa's part in the business to be able to sell the film as a national product.[20] In reality, *Ins Blaue Leben* as well as the Italian version *Castelli in aria*, although shot in Italy by an Italian director (Augusto Genina), are rather bi-national hybrids than pure Italian products. It is even probable that the film was mainly produced for the German market. Firstly, because already the original *Italian* calculation allowed 700.000 of the total budget of 1.100.000 *Reichsmark* for the German version.[21] Secondly, because the film had its premiere in Austria and Germany (in April 1939), before it was shown at the Venice Film Festival (Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia) on August 15, 1939. However, the third reason is the most important: all the leading actors and actresses in both versions, except Vittorio de Sica, were German, and not only the German but also the Italian version were shot entirely in German.[22] A German film magazine reported about De Sica – "who knows the German dialogues by heart just as a melody, and who follows unerringly the stage direction, which is delivered in German as well"[23] – that he spent every free second during the weeks of shooting working on his German lines with the dialogue coach Dr. Hans Brunow.[24]
The main purpose of Vittorio de Sica's[25] presence in the film is to function as a tour guide for the poor Austrian girl played by Lilian Harvey, an agent of the entire German people,[26] dreaming of *bella Italia*. According to Hays, *Castelli in aria* is full of narrative and visual stereotypes (fig. 2). The German characters on a train, for example, are surprised by the "*natural* talent in resolving a crisis"[27] of their Italian fellow traveller (played by De Sica). Furthermore, Hays states, "all of Italy appears as a land of Grand Hotels, as a playground for the wealthy, and as a locus for the romantic mysticism of the film's two lovers."[28] And he resumes: "Moreover, on this lyrical level, Italy (Venice, Florence, [Capri,] Naples) seems regionally unified;[29] the film's absence of social realism in depicting Italy enables the characters to harmonize effortlessly – without being impeded by regional dialects and the like."[30] Thus, in spite of being a German-Italian co-production shot by an Italian director in the Cinecittà studios and on original locations with a partly Italian cast, the depiction of Italy and Italians in *Ins Blaue Leben* (*Castelli in Aria*) ties in with the characteristic patterns in "pure" German films of the period as described above.

Second period: The economic miracle in the post-war era

The 1950s were the time of the very popular *Heimatfilm*, a genre conceived to cheer the nation up with chaste love stories set in the landscapes of South Germany, which in contrast to most cities had not lost their beauty during the endless bombings of World War II. The genre generally propagated the start in a new future on the basis of the old conservative values. In the first years after the war, most Germans spent their holidays in Germany, and *Heimatfilm* "often encouraged audiences to visit the locations depicted in the film."[31] Italy was one of the few countries in the neighbourhood Germans dared to travel to. "For the time being, the Germans could suppress the developments between summer 1943 and the end of the war – Italian forced labour in Germany and abatement of the partisans in Italy – and declare the relationship with Italy as untroubled."[32] Italy became the first exotic enlargement of the German *Heimat*, a mythic and a real place for German dreams to come true.
After the asset stripping of the centralised German film industry, the newly founded small companies nevertheless tried to continue producing films in the style of the light operettas of the early 1930s. In fact, the people behind as well as in front of the camera often were the same as before the war. Thus, besides the *Heimatfilm*, another important genre comprised remakes of successful Ufa films, in which song and dance routines still played an important role, albeit often influenced by American Jazz music. Compared to the Ufa films they tried to copy, these new versions were often less elaborate and always much more fatuous than their archetypes, even if this seems hardly possible.

The implantation of democratic ideas in the body of beaten Germany was not only accompanied by a creeping Americanisation but also by a bifurcated Italianisation: from 1955, Italians came in thousands to work in German factories and imported little by little their life-style, whereas the economic miracle allowed more and more Germans to spend their holidays in the country of the – at that time – still very exotic Pizza. In short, in the 1950s Italy was *à la mode*. Against this background, it seems rather consequent that even the remake of an Ufa film classic – *Die Csardasfürstin* – originally set in Hungary, was now transferred to southern Italy. Far from being an exception, this example fits very well with a third German film genre of the 1950s, which could be named the "Holidays-in-Italy-Pop-Operetta." Titles like *Southern Nights*, *Guitars of Love*, or – even better – *You Have to be Blond on Capri*, leave no doubt about the function of these films: Showing the Germans that indulging in peaceful mass tourism can be even more satisfying than invading other countries heavily armed. "Only rarely Germans happened to have profound encounters with Italians during their holidays in Italy. [...] Hence, stereotyped ideas and prejudices often persisted or were even amplified."[33] Although Italy was still only a backdrop for German conflicts, and Italian characters continued to be played by German actors, the idea of what Italy meant to Germans was much more articulate in the films of the 1950s and 1960s than in those of the 1930s: good food, beautiful women, happy people and a lot of *amore*. Going to Italy – at least in their dreams – became the best therapy for overworked Germans.

> *In contrast to Italian Neorealism [...] of the 1940s and 1950s [...], the German films about Italy suppressed the social background and drawbacks on the Apennine peninsula. If these were still mentioned – mostly in the shape of corruption, idleness, incompetence, and dishonesty of Italian sidekicks –, they underlined the exotic character of Italy and its "natives" as the inhabitants were probably not incidentally called in a film comedy.*[34]

The sidekicks, often (for example in *Südliche Nächte*) played by Germans who had to imitate an Italian accent, were responsible for the stereotyping, whereas the leading parts were cast with actors the German spectators could identify with. Hence in *Scampolo*, Austrian actress Romy Schneider – still with her *Sissi*-aura –, plays the homonymous native Ischian girl. This film, from the second half of the 1950, seems like a perfect illustration of a statement made by Tim Bergfelder:

> *Particularly from the mid-1950s onwards, the promotion of films according to the appeal of specific locations (whether at home or abroad) became increasingly linked to the development of tourism. In other words, the film industry's imaginary "elsewhere" and the tourist industry's actual travel provision fed on and could refer to each other in terms of tie-ins, promotions, and consumption patterns.*[35]

Scampolo indeed starts like a commercial for Ischia, even though a very self-ironic one. A group of tourists arriving on the island (fig. 3) is accompanied by an off-commentator:

> *This is Ischia, an island in the Mediterranean, in the Gulf of Naples, dreamlike and beautiful under the blue sky. Not a modern island like for example Capri, much simpler, quite rural, more romantic, and not as well known as Capri. It is called sun-island. And the sun is good for the laundry,* and *for the strangers. The inhabitants are not rich. They have to rely on the natural resources of their island. They exploit the sea, the fertility of the soil,* and *the tourists.*[36]

The popularity of Italy as a holiday destination as well as the increasing number of Italian guest workers bestowed the Germans of the 1950s with their own versions of two of the major Italian export goods: Italian cuisine and Italian pop-music. Ice-cream parlours opened in German suburbs, and *spaghetti* found their way

into German households.[37] Next to love-stories, the culinary sector was the second most mentioned topic in German pop-songs (*Schlager*) dealing with Italy. And these *Schlager* on their part were a very important component of most of the films set in Italy like *Südliche Nächte* or *Gitarren der Liebe*. The former features the absolute smash-hit of the early post-war era, *Caprifischer* (fishermen of Capri),[38] and a very merry song about good food and beautiful women enriched with a bunch of Italianised expressions performed by the two leading German characters. Italian characters instead are merely existent as extras with the purpose to applaud the German fantasies about Italy. The latter film introduces in his first leading part Vico Torriani, a singer of Lombard descent, born in Geneva, who eventually became one of the most famous German television show masters.

> *The* Schlagerfilm *was less a self-contained genre in its own right than an extension of and advertisement for the leisure industries and entertainment media from which it emerged. [...] The films were frequently set against the backdrop of scenic foreign locations, such as the Adriatic Coast, the French Riviera, or the island of Capri, thus further continuing the East-South movement initiated by the* Heimatfilm. *By the end of the 1950s,* Schlagerfilme *made up a quarter of all West German productions, amalgamating not only diverse musical styles but also different cinematic genres.*[39]

Third period: Student unrests and left-wing terrorism

The 1970s and early 1980s were the heyday of the German Social Democratic Party as well as of left-wing terrorism. Parallel to these political events, the so-called "fatherless generation" (because their fathers had been involved with Nazism) tried to build a bridge from pre-Nazi German culture to the present. Intellectually ambitious films of *auteur*-directors like Wim Wenders, Volker Schlöndorff, Werner Herzog, or Rainer Werner Fassbinder became known worldwide as New German Cinema.

In this period, the Italian characters in German films were for the first time (except *Berge in Flammen*) portrayed as human beings with their own culture, their own needs, their own life and, above all, with their own language. *Palermo oder Wolfsburg* follows a young Sicilian, Nicola, who flees from his beloved but miserable village to Wolfsburg in Germany, where he is supposed to work at the Volkswagen factory. Too innocent and too proud to deal with his new role as a foreign worker in a hostile environment, he eventually kills two people after having been cheated on by a woman.

Comparing *Palermo oder Wolfsburg* to the respective films of the two precedent periods, the director's (Werner Schroeter) effort of creating a poetic but also authentic atmosphere, especially in the sequences set in Italy, becomes evident (fig. 4). The arrival of Nicola in Wolfsburg, for example, corresponds in almost every aspect to the memories of Lorenzo Sechi, a real Italian guest worker of the time, whose description is published – together with those of many others – in a remarkable book edited by Mauro and Elke Montanari to commemorate the German-Italian recruitment treaty signed in 1955.[40] In almost the same manner, the following incidents, Nicola's murder of two German adolescents and his trial, seem to be based on veritable experiences. Elisabetta Mazza Moneta reports on a similar case of the 1960s, in which the judges conceded to a Sicilian guest worker that he had still been "in a *stadium of cultural adaptation*"[41] when he murdered four people after having spent five years in Germany. It was considered as possible that the defendant had "*fallen behind in a Sicilian mindset*"[42] and therefore "not realised how damnably and abjectly he had behaved."[43]

In the sequence preceding the killing, a young girl sings at a Volkswagen company party the famous song *Zwei Kleine Italiener* (*Two Little Italians*) completely out of tune, while Nicola is dancing with his German girlfriend who is about to betray him. This song, which belittles the homesickness of Italian guest workers to a yearning for "Tina and Marina," had been the German contribution to the European Song Contest in 1962 (sung by Conny Froboess). The version in the film, instead, recalls Jimmie Hendrix playing the nation-

al anthem at the Woodstock open-air concert. By taking up a very famous *Schlager*, rendering it in a distorted version, and embedding it in a very serious context that thwarts the holiday-atmosphere of the films made in the second period, Schroeter manages to deconstruct the German post-war perception of Italy as a mere projection.

From the early 19th century until World War I there had always been Italian migrant workers in Germany, but they never settled.[44] Between 1937 and 1943 German industry again employed Italian helpers, who were turned into forced labourers during the last two years of the war.[45] From 1955 to 1973 a third wave of Italian guest workers swept over Germany, this time, most of them staying.[46] In the films of the third period, the resistance they encountered within German society was picked out as a central theme. *Die Eroberung der Zitadelle* highlights those problems by reversing the roles, putting a fictional German in the very unusual situation of being a guest worker and second-class human being in Italy. Ironically, he is only able to communicate because most of the people he has to deal with have already been working themselves in Germany and therefore know the language. With the help of this fictional German character who travels to Italy together with his mother to spend his vacation (just like in the films of the second period), but who subsequently has to face serious financial problems after her death in an accident, director Bernhard Wicki contributed to the concept of didactic filmmaking very much *en vogue* at the time.

Fourth period: The Kohl-era and the Falling of the Wall

From the 1980s to the early 1990s, Germany – with the Federal Chancellor Helmut Kohl – went through a period of stability and prosperity as well as of stagnancy, depending on one's perspective. In these years shortly before and after the Falling of the Wall, Germany was inundated with light comedies, sometimes starring cabaret artists and comedians known from the stage or from television, such as Gerhard Polt in *Man Spricht Deutsh*. After the rather tragic and explicitly educative films on questions of identity and integration, the films of the fourth period took to the light entertainment films of the 1950s and 1960s. Italy was again either portrayed as a sequence of postcard motifs during a holiday trip or as a rather faceless place created for the purpose of treating overworked Germans. But the tune of the films had changed into self-critical parody. Almost every stereotype of Italy established since the 1950s found its way into the storylines, only to be skilfully confronted with ironic German self-perception.

Man Spricht Deutsh portrays an ordinary German nuclear family during the last hours of their holidays at the beach of Terracina, where they have obviously spent their entire stay. This zone of a few square meters is *their* Italy, the only part of the country they know, except the *autostrada* to Germany. The world and the people outside remain a subject of their fantasies and are introduced to the film in the form of daydreams. Italy is still a virtual place, or alternatively, for some smart Germans, an empty landscape waiting for new input. Italians on their part are only allowed as servants. Just as Dr. Eigenbrodt, one of the guys at the beach, exclaims: "Italy is a wonderful country, but I can surely do without the Italians."[47] The prejudices against the "natives" are repeated one by one: they are idle, noisy, dirty, and they steal. But the funny aspect of the film is, how every pronouncement of a negative stereotype is immediately followed by counterevidence: the real bastards are the German tourists themselves. Next to the negative, there are also some positive stereotypes concerning the charm and style of Italians as well as their knowledge of love affairs. Interestingly, these qualities are only brought to life in the daydreams of the uptight vacationers.

Postcard shots of Lake Garda, Rome, and Naples accompany the tale of another German family in *Go, Trabi, Go*: teacher Udo Struutz from Bitterfeld (East Germany) had to wait until the falling of the wall to fulfill his desire of travelling through Italy guided by Goethe's *Italian Journey*. With his wife, his daughter, and his *Trabi*

(the famous plastic car produced in the GDR) he travels all the way down to Sicily, only to understand that for him *Italy* has always been a personal synonym for freedom, and not a real country (fig. 5).

This conclusion recalls another book from the long tradition of German travelogues about Italy, *Der Spaziergang von Rostock nach Syrakus* by Friedrich Christian Delius,[48] the story of a GDR citizen who makes his dream of an educational journey to Italy come true by escaping from the fenced-in communist country (with the intention to come back after the journey). Delius' hero does not model himself on Goethe, but on one of his contemporaries, Johann Gottfried Seume, who in turn had published a travelogue about his promenade to Syracuse in the year 1802.[49] In contrast to Goethe, Seume was not interested in the remnants of ancient cultures, but rather in the simple realities of everyday life that he witnessed extensively by travelling afoot. The family Struutz, also travelling quite slowly in the Tabi, is confronted with several conventional but overdrawn Italians who steal, but have style, and who know how to make *amore* as well as to lead a *dolce vita*, etc. By paralleling stereotypes of Italians with prejudices between East and West Germans, the film manages to reveal the source of such biased images: ignorance. This is a considerable advance from the films of the 1950s and 1960s, when chauvinism was often illustrated, but rarely criticised.

Fifth period: Globalisation – New awareness of social and ethnic disequilibria

Against the background of the debates on globalisation, a new generation of self-conscious filmmakers – some of them children of foreign workers – started their career in the course of the last 15 years. From the point of view of style, their idols may be found among the directors of the New Hollywood. But at the same time, their topics are often geared to the attempts of the New German Cinema to depict questions of identity as differentiated as possible. Of course, the somehow ideological or radical undertone of the 1970s has given way to a much more emotional and empathic perception of conflicts.

One of these young filmmakers is Fatih Akin, a son of Turkish guest workers, who shot a film about the story of a Sicilian family immigrating to Duisburg, Germany. Just as in *Palermo oder Wolfsburg*, the first part of the bilingual film is set in Sicily in order to establish a poetic atmosphere of "feeling at home," the memory of which will be confronted with cold-hearted Germany later on in the plot. The family eventually opens the first *pizzeria* of the city, a symbol for their decision to settle.[50] The restaurant bears the same name as the village where they have emigrated from: Solino. Again, like in the third period, the guest workers are the main topic (*Cattolica*). But the focus now lies on the chances of cultural encounters, and not on their tragic potential.

The Italian way of living – condensed in the question of food – is not only a crucial pattern of *Solino* (fig. 6). *Bella Martha* is a German cook who is confronted with Italy on two levels: in the restaurant where she works, she feels provoked by the presence of the new Italian colleague Mario, and at home she has to deal with her niece Lina, the illegitimate daughter of her sister, who suddenly died in an accident, and an Italian truck driver. Lina is longing for her unknown Italian father who functions as a personification of her dreams of warmth, sympathy, and security – of everything that her aunt is not able to give her. But in contrast to the films of the preceding periods, dreaming about Italy is not an act of masturbation anymore: eventually Lina meets her father and follows him to his home country, whereas Martha, with the aid of Mario, learns how to love. For the characterisation of Mario (played by the famous Italian actor Sergio Castellitto), director Sandra Nettelbeck surely used a lot of the notorious stereotypes (fond of children, but undependable, etc.), only she did not overemphasise them in order to create a caricature. The confrontations between Germans and Italians in all the films of this period, including *Cattolica* and *Oktoberfest*, are encounters of equals who share a history of five decades of peaceful exchanges.

Conclusion

The aim of this article was to divide German sound film history into distinctive units. Applied was a symptomatic approach by concentrating on the depiction of Italy and Italians as being a reflection of the social and political circumstances during the production of the film. From this perspective, five periods, each with very particular characteristics, are discernable. I have tried to explain these characteristics as representations of the respective zeitgeist by pointing out a couple of motives and their sources. By these means, a line can be drawn from the pre-war to the post-war and to the fourth period (shortly before and after the falling of the wall), inasmuch they are dominated by rather light films, which are not interested in a truthful rendering of reality. A parallel line connects the polyglot films of the early sound film era like *Berge in Flammen* with the third and the fifth period. On the other hand, a film like *Palermo oder Wolfsburg* takes up a motive of the directly preceding period (the *Schlager*) with the purpose of deconstructing the underlying ideology. Therefore, the two parallel lines should better be represented as one undulating line, the symbol of the unity of continuity and change.

Illustrations

1. *Ein Gewisser Herr Gran* (G. Lamprecht, 1933).
2. *Castelli in aria* (A. Genina, 1939).
3. *Scampolo* (A. Weidenmann, 1958).
4. *Palermo oder Wolfsburg* (W. Schroeter, 1980).
5. *Go, Trabi, Go* (P. Timm, 1990).
6. *Solino* (F. Akin, 2002).

Notes

[1] S. Kracauer, *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film* (Princeton: Princeton University Press, 1947).

[2] On this strategy has been commented by several authors, among them for example: T. Elsaesser, *Das Weimarer Kino - aufgeklärt und doppelbödig* (Berlin: Vorwerk 8, 1999), pp. 35-36.

[3] D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art: An Introduction* (New York: McGraw-Hill, 1997), p. 76. The other three types of meanings are referential, explicit, and implicit.

[4] "German" is understood as a financial category and thus refers to a German participation in the production of the films.

[5] This is not the official international title, but my own translation that takes into account the intentional spelling error of the original title.

[6] In this period, many films about Italy have been made in Germany. The five examples of my sample have been chosen according to questions of availability, but they are likely representing the style of the entire genre.

[7] *Kraft durch Freude* (KdF) literally means "strength through joy." It was formed after the example of the Fascist Italian organisation *Opera Nazionale Dopolavoro*, founded in 1925.

[8] *Deutsche Arbeitsfront* (DAF) = German Labour Front.

[9] H. Schön, *Hitlers Traumschiffe. Die "Kraft-durch-Freude"-Flotte 1934-1939* (Kiel: Arndt, 2001).

[10] The bilingual film *Hallo Hallo! Hier spricht Berlin!/Âllo? Berlin? Ici Paris* (J. Duvivier, 1932) for example was consciously conceived for both the French and the German markets.

[11] D. Otto, "Andalusische Nächte in Babelsberg. Mehrsprachenversionen aus Gründen der Staatsraison," in J. Distelmeyer (ed.), *Babylon in FilmEuropa. Mehrsprachen-Versionen der 1930er Jahre* (München: edition text + kritik, 2006), pp. 157-181.

[12] Astra-Film produced 14 films between 1936 and 1939. G. Fabre (ed.), *La città del cinema: produzione e lavoro nel cinema italiano 1930-1970* (Roma: Napoleone, 1979), p. 437.

[13] "The Direzione [since 1934 part of the Ministero per la Stampa e la Propaganda] aids the attempt to produce films for the European market in Italy. This policy is reflected in several films shot from the mid 1930s between Rome, Berlin, or Paris in two language versions." F. Bono, "Tenor in doppelter Version. Beniamino Giglis Filme zwischen Berlin und Rom," in J. Distelmeyer (ed.), *op. cit.*, p. 40 (my translation).

[14] Minutes of Ufa's Board of Directors in the Bundesarchiv, Berlin: BArch, R 109 I, 1033a, p. 231.

[15] The Istituto Luce had been founded in 1924 as a public institution for film distribution and had very quickly become an instrument for propaganda of the fascist State.

[16] J. Hay, *Popular Film Culture in Fascist Italy* (Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1987), p. 55.

[17] Allegedly, the German version is lost, whereas in 1980 a copy of the Italian version with only the first two reels missing was found at the Library of Congress, Washington. I want to thank Adriano Aprà for supplying me with material of and information on the film.

[18] Bundesarchiv, Berlin: BArch, R 109 I, 1033a, p. 52.

[19] The influence is not only reflected in the collaboration of specialised staff under contract at Ufa (such as cinematographer Konstantin Irmen-Tschet), but especially in the shape of the script, the adequacy of which for the German market has been a major issue for Ufa's disposition to cooperate. Bundesarchiv, Berlin: BArch, R 109 I, 1033a, p. 227 and 1033b, p. 263. The story ties in seamlessly with the Ufa operettas, which had made Lilian Harvey a star: a poor Viennese girl falls in love with an equally poor Napolitano violinist whom she takes for a prince, whereas he in turn takes her for an elegant lady. In the end, they discover their real status and stay together. Beside this narrative influence Hay also discovers a "German stylistic impulse in the film." J. Hay, *op. cit.*, p. 57.

[20] Bundesarchiv, Berlin: BArch, R 109 I, 1033a, p. 227.

[21] *Ibid.*, p. 231.

[22] Another reason for the decision to shoot in German and to dub into Italian may be the larger acceptance of dubbed films in Italy in the 1930s. Vittorio de Sica dubbed himself. According to IMDb, Lilian Harvey was dubbed by Lidia Simoneschi, Fritz Odemar by Carlo Romano, and Otto Tressler by Mario Besesti. http://www.imdb.com/title/tt0029977/fullcredits#cast, 12 June 2007.

[23] "Mit Lilian ins Traumland," *Filmwelt*, no. 8 (1939), p. 13 (my translation).

[24] H. Hacker, "Dialog-Regie," *Filmwelt*, no. 47 (1938).

[25] In Ufa's official publicity material for the film, he was described as "an interesting Romanic type, exponent of cultivated Italian acting" (my translation).

[26] Austria had been annexed by the German *Reich* on March 12, 1938.

[27] J. Hay, *op. cit.*, p. 56.

[28] *Ibid.*, p. 54.

[29] One Italian review complained about the conventional motives in the film, especially the postcard shots of famous places. The author found the film full of dowdy dialogues and called it dilettante. F. Pasinetti, "Venezia 1939," *Cinema*, no. 77 (10 September 1939).

[30] J. Hay, *op. cit.*, p. 59.

[31] T. Bergfelder, *International Adventures. German Popular Cinema and European Co-Productions in the 1960s* (New York-Oxford: Berghahn, 2005), p. 43.

[32] A. Asfur, "*Makkaroni* und *Amore*. Deutsche Italienbilder in den 1950er/60er Jahren," in A. Asfur, D. Osses (eds.), *Neapel - Bochum - Rimini. Arbeiten in Deutschland. Urlaub in Italien* (Essen: Klartext, 2003), p. 26 (my translation).

[33] D. Osses, "Komm ein bisschen mit nach Italien. Deutscher Italienurlaub in den 1950er Jahren," in A. Asfur, D. Osses (eds.), *op. cit.*, p. 39 (my translation).

[34] H. Mögenburg, "Italiener und Deutsche. Feinde, Fremde, Freunde - Realkontakte und Perzeptionen," *Geschichte lernen*, no. 51 (1996), p. 12 (my translation).

[35] T. Bergfelder, *op. cit.*, p. 43.

[36] My translation.

[37] A. Asfur, *op. cit.*, p. 24.

[38] A.W. Herkendell, "*Wenn bei Capri die rote Sonne im Meer versinkt*. Das deutsche Italienbild der fünfziger und sechziger Jahre im Schlager," *Geschichte lernen*, no. 51 (1996), p. 55.

[39] T. Bergfelder, *op. cit.*, p. 44.

[40] M. Montanari, E. Montanari (eds.), *Als ich nach Deutschland kam. Italiener berichten* (Freiburg: Lambertus, 2001), p. 112.

[41] E.M. Moneta, *Deutsche und Italiener. Der Einfluß von Stereotypen auf interkulturelle Kommunikation. Deutsche und italienische Selbst- und Fremdbilder und ihre Wirkung auf die Wahrnehmung von Italienern in Deutschland* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2000), p. 132.

[42] *Ibid.*

[43] *Ibid.*, p. 133.

[44] D. Osses, "Wanderung mit Tradition," in A. Asfur, D. Osses (eds.), *op. cit.*, p. 42.

[45] D. Osses, "Aus Verbündeten werden Feinde. Zur Arbeit gezwungen," in A. Asfur, D. Osses (eds.), *op. cit.*, p. 46.

[46] A. Asfur, "'Vita nuova' im Ruhrgebiet. Die Anwerbung," in A. Asfur, D. Osses (eds.), *op. cit.*, p. 49.

[47] My translation.

[48] F.D. Delius, *Der Spaziergang von Rostock nach Syrakus* (Reinbek: Rowohlt, 1995).

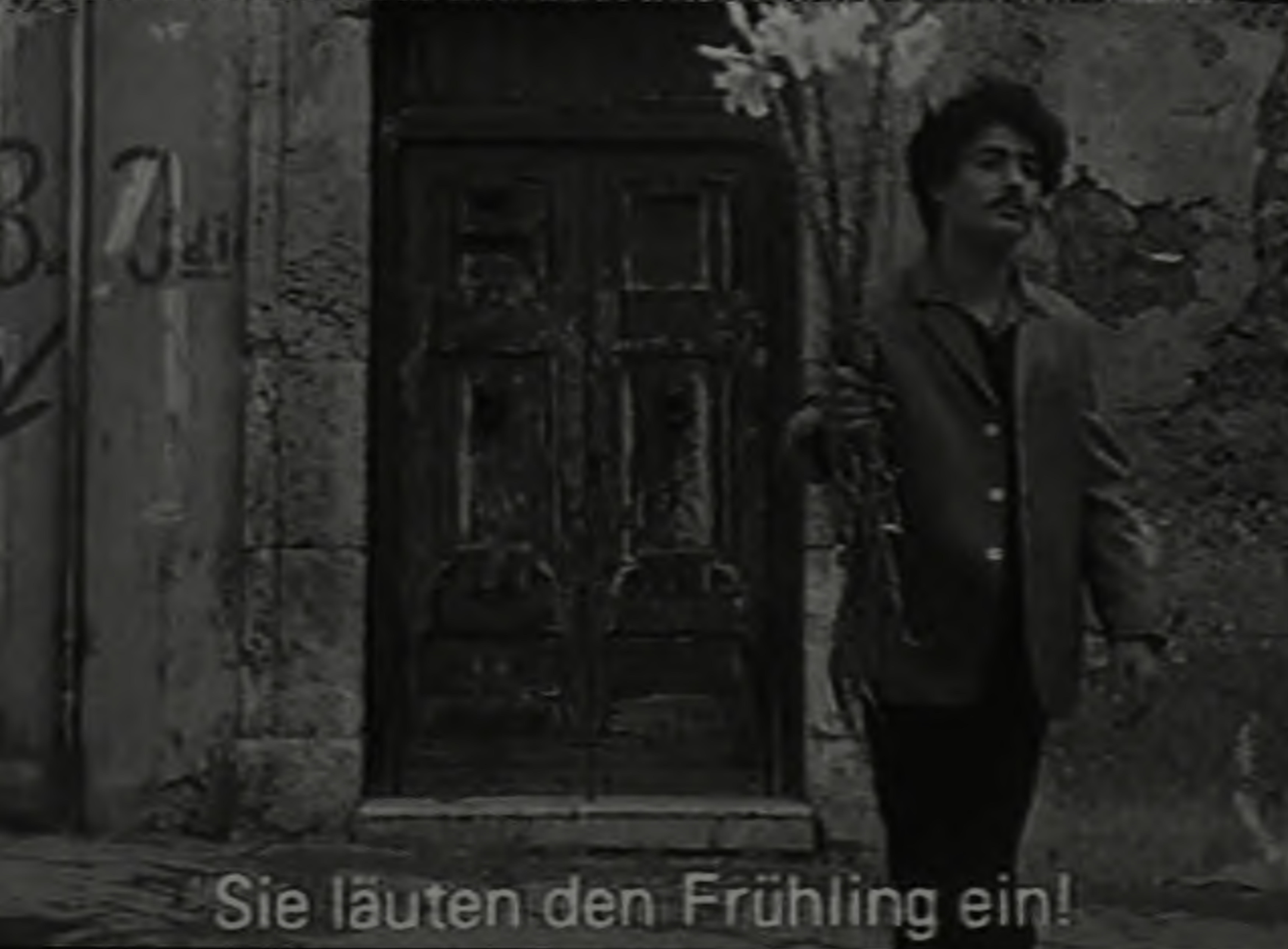
[49] J.G. Seume, *Spaziergang nach Syrakus* (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1994).

[50] H. Mögenburg, *op. cit.*, p. 13.


1


2





Sie läuten den Frühling ein!



5



6

Manuela Gieri, University of Toronto, Università della Basilicata

Liberare lo sguardo: nuovi percorsi per una storiografia del cinema italiano del dopoguerra

Questo romanzo è il primo che ho scritto... Più che come un'opera mia lo leggo come un libro nato anonimamente dal clima generale di un'epoca, da una tensione morale... L'esplosione letteraria di quegli anni in Italia fu, prima che un fatto d'arte, un fatto fisiologico, esistenziale, collettivo... ci muovevamo in un multicolore universo di storie.[1]

La tensione che sembra animare quel cinema italiano che si andò a sviluppare "in un multicolore universo di storie" all'alba di una nuova era, dopo la fine della guerra e durante il rapido fiorire di un'economia che aveva vissuto tempi di inaudita sofferenza, è una richiesta urgente e una sete quasi inesauribile di libertà prima e di democrazia poi. Il liberare se stessi da tutte quelle barriere che avevano soffocato sia la vita personale sia quella pubblica durante il regime e nel corso della guerra, si tradusse dapprima in una nuova attenzione alla dimensione fenomenologica dell'esistenza, per così dire, materializzandosi in una nuova enfasi data agli aspetti sociali ed economici della vita collettiva e individuale. Più tardi, una volta che il processo di liberazione del Paese dall'occupazione nazi-fascista non fu solo completato ma anche in qualche modo "dimenticato", o quantomeno obliterato da altre e più urgenti (così sembrava) questioni, ecco che lo sguardo del cinema italiano andò cercando un nuovo spazio di libertà, una sorta di liberazione interiore dello sguardo filmico, una richiesta di abilitazione ad esprimere le aspirazioni più profonde, le contraddizioni, il malessere e le speranze di un'intera generazione e del suo paese. Per fare ciò era necessario negoziare non solo metodologie e strategie discorsive ma anche territori spazio/temporali di vera e propria democrazia interna della e nella immagine filmica. Era necessario, dunque, identificare prima di tutto spazi alternativi entro i quali mettere in scena drammi privati e pubbliche virtù.

Nella prefazione aggiunta nel 1964 a *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), Italo Calvino scrive che nell'immediato dopoguerra i giovani artisti sentivano il bisogno di tradurre nell'opera letteraria quello che essi percepivano come "il mondo"; quindi, ciò che più tardi fu sentito come precipuamente extraletterario fu al tempo intimamente associato alla letteratura semplicemente perché "La Resistenza rappresentò la fusione tra paesaggio e persone. Il romanzo, che altrimenti mai sarei riuscito a scrivere, è qui. Lo scenario quotidiano di tutta la mia vita era diventato interamente straordinario e romanzesco".[2] Riflettendo poi sul ruolo degli artisti come intellettuali, Calvino ammette che nello scrivere quel romanzo stava sfidando sia "i detrattori della Resistenza" che "i sacerdoti d'una Resistenza agiografica ed edulcorata".[3] Indubbiamente, al centro di quella straordinaria ener-

gia che esplose in quegli anni, e che noi chiamiamo "neorealismo", si può individuare un approccio profondamente nuovo e diverso al rapporto tra la realtà e la sua rappresentazione artistica. Ecco perché, anche se un'attenzione alla dimensione realistica del cinema è già presente agli esordi del mezzo, e si evolve con una certa intensità negli anni Trenta, è possibile individuare nella seconda metà degli anni Quaranta un approccio completamente nuovo alla questione del realismo, come è stato notato da più parti. Tale questione, naturalmente, ha dimensioni internazionali, ma, nel contesto nazionale italiano, ritengo possa essere assunta come il mezzo e il metro per valutare appieno un modo davvero nuovo di affrontare il problema della storia del nostro cinema, nonché quelle domande che questo nostro incontro solleva in relazione al problema della periodizzazione, contestualizzandole, certo, in un ambito nazionale dai molto forti con quello internazionale. È auspicabile che, così facendo, saremo in grado di trarre alcune considerazioni di carattere più generale circa la storiografia del cinema.
In *Teorie del cinema. 1945-1990*, Francesco Casetti osserva giustamente che la seconda guerra mondiale può non costituire, certo, una vera e propria frattura nello sviluppo del cinema poiché è senza dubbio vero che la sua dimensione realistica fu già enfatizzata, e con una certa insistenza, negli anni Trenta e nei primi anni Quaranta; ma che il conflitto rappresenta indubbiamente una svolta importante nel modo in cui ci porta a riflettere sulla questione del realismo, ed in primo luogo proprio perché a cominciare dal 1945 una serie di eventi vanno a influire in maniera determinante sulla nostra riflessione. Casetti ne identifica quattro: prima di tutto, si venne finalmente ad accettare il cinema come istanza culturale autonoma; in secondo luogo, dopo la guerra gli studi sul cinema divennero un campo specialistico di investigazione critico-teorica; inoltre, si assistette all'*internazionalizzazione* del dibattito e a una vera e propria proliferazione di approcci teorici al fatto filmico.[4]
Casetti continua osservando che, mentre nei primi due decenni del XX secolo, lo studio del film si era sviluppato per lo più muovendo da due premesse diverse, e cioè o considerando il cinema come un mezzo espressivo o assumendolo come una realtà "oggettiva", tra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta, il bisogno di elaborare nuovi strumenti di investigazione si sprigionò dal conflitto tra un approccio analitico e uno interpretativo.[5]
È forse opportuno ricordare che negli anni Ottanta si viene ad elaborare una disposizione alquanto innovativa in rapporto all'analisi storica, e che tale nuovo approccio pone al suo centro la nozione di "storia-problema" nella rielaborazione datane da Jacques Le Goff. Può essere anche utile qui ricordare che tale concetto apparve per la prima volta negli scritti di Lucien Febvre pubblicati negli *Annales d'histoire économique et sociale*, una rivista fondata nei tardi anni Venti, diretta inizialmente da Febvre stesso e da Marc Bloch, e che in un primo momento rimase ai margini del discorso storico istituzionale per poi acquisire prominenza negli anni Cinquanta, quando gli scritti dei due storici promossero un cambiamento radicale nel modo in cui si leggono e si interpretano i fatti storici.

> *La storia si fa, senza dubbio, con documenti scritti, quando ce n'è. Ma si può, si deve fare senza documenti scritti se non ne esistono. Per mezzo di tutto quello che l'ingegnosità dello storico gli consente di utilizzare… Quindi con le parole. Con i segni. Con i paesaggi e con le tegole. Con le forme dei campi e con le erbacce. Con le eclissi lunari e con gli attacchi delle bestie.*[6]

Seguendo questo percorso, Febvre venne a proporre una pratica di investigazione storica aperta, che pone domande e formula ipotesi, piuttosto che un sistema chiuso, che offre risposte e soluzioni, una sorta, cioè, di "storia-scienza". Per quanto riguarda gli studi di cinema, tale interpretazione, fortemente ancorata alla nozione di "storia-problema", sembra prima riverberare nella nozione di "poetica storica" elaborata da David Bordwell, nonché trovare ulteriori sviluppi nel lavoro di Michèle Lagny compiuto nel suo *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*.[7] Nel saggio del 1989 "Historical Poetics of Cinema" Bordwell ela-

bora alcune delle idee già abbozzate in lavori precedenti – come *Ozu and the Poetics of Cinema* (1988) – e che avrebbero trovato ulteriori applicazioni nel successivo *The Cinema of Eisenstein* (1993), e sostiene che

> *A historical poetics of cinema [...] does not constitute a distinct critical school; it has no privileged semantic field, no core of procedures for identifying or interpreting textual features, no map of the flow of meaning, and no unique rhetorical tactics. It does not seek to produce interpretations.*[8]

Afferma poi che una poetica storica produce conoscenza rispondendo a due quesiti fondamentali, e cioè in primo luogo: "What are the principles according to which films are constructed and by means of which they achieve particular effects?", e in secondo luogo: "How and why have these principles arisen and changed in particular empirical circumstances?"[9] La poetica storica è così caratterizzata sia dai fenomeni che studia, sia dalle domande che pone circa quegli stessi fenomeni, ma non enfatizzando questioni quali schemi e dinamiche di ordine economico, sociale e ideologico.[10] Bordwell indica poi nel saggio di Bazin sull'evoluzione della lingua del cinema un esempio iscrivibile all'interno del progetto di una poetica storica, e, seguendo appunto il ragionare baziniano, afferma che "A historical poetics will thus often be concerned to reconstruct the options facing a filmmaker at a given historical juncture, assuming that the filmmaker chooses an option in order to achieve some end".[11] Giunge poi a fare una distinzione fondamentale quando sostiene che "Historical poetics offers *explanations*, not *explications*", compiendo un'interessante e sottile distinzione tra chiarimento e interpretazione, ma aggiungendo anche che, ovviamente, "In the modern critical institution, of course, explications need explaining".[12] Bordwell conclude poi il suo saggio in maniera forse un po' troppo veemente, ma assai eloquente, quando si erge contro quella che chiama "SLAB Theory"[13], un approccio teorico-critico che a suo avviso "uses concepts to construct interpretive narratives," mentre la poetica storica "uses concepts to construct explanatory propositions".[14] In un lavoro più recente,[15] scritto in risposta a una serie di saggi pubblicati su *Cinema Journal* e incentrati sulla questione della ricerca storica,[16] Bordwell chiarisce ulteriormente la sua posizione quando si scaglia contro la nozione, per altro centrale in tutti gli articoli del volume, che il film non possa essere studiato come una pratica artistica storica. Lo studioso non afferma che la storia estetica offre l'unico approccio per comprendere pienamente quel fenomeno complesso che chiamiamo cinema ("aesthetic history offers the only approach to understanding the multifarious phenomenon we call cinema"), ma certamente sostiene con vigore che "form and style aren't neutral conduits of messages; they play a central role in our experience of a film. Anyone who wants to understand that experience should be ready to consider aesthetic factors". È necessario dunque ricordare che alcune tecniche filmiche svolgono funzioni culturali ma anche "inter-culturali" ("cross-cultural"), e penso che sia davvero imperativo far dialogare estetica e cultura nei modi suggeriti fra gli altri anche da David Bordwell, o, come egli stesso afferma, si dovrebbe fare uno sforzo "to invoke cultural factors *in answer to particular questions* of form, style, and theme" nel processo di riconsiderazione del cinema e della sua storia.

Venendo alla storiografia del cinema italiano, Gian Piero Brunetta è indubbiamente lo storico che, meglio di ogni altro, ha raccolto e accolto lo spirito dell'innovativa metodologia storica proposta in prima istanza da Lucien Febvre, mutuata forse dall'attualizzazione fattane da Jacques Le Goff, e che ha sviluppato una storia del cinema italiano "aperta" che costantemente cerca di porre domande nuove, piuttosto che dare risposte. Brunetta ci ha insegnato a prestare attenzione e a rendere conto di molteplici indizi che vanno ben oltre la riserva usuale di informazione tradizionalmente utilizzata nella storiografia del cinema; così facendo, ha contribuito in maniera sostanziale ad allargare il nostro campo visivo, per così dire, e cioè il campo dell'investigazione storica in relazione allo sviluppo del cinema italiano dai suoi giorni precinematici fino al presente. Questo approccio originale alla storiografia del cinema in generale è particolarmente utile nella nostra riconsiderazione del cinema italiano del dopoguerra poiché, come ha affermato Francesco Casetti,

> *ciò che avviene nel dopoguerra si può sintetizzare dicendo che nasce un conflitto vero e proprio tra un approccio* estetico *ed uno* scientifico, *ovvero tra chi mette in campo delle assunzioni generali nel teorizzare il cinema e chi invece sente la necessità di precisi strumenti d'indagine; questo segnala uno scontro fra diversi* paradigmi, *cioè tra diversi modelli per impostare l'indagine. In particolare si individuano tre aree: una* estetico-essenzialista, *una* scientifico-analitica, *ed una* interpretativa.[17]

Forse allora è venuto il momento di riarmonizzare questa situazione velatamente conflittuale creata dalla messa a confronto di paradigmi storiografici e critici alquanto diversi, ed è urgente riconsiderare la storia del cinema italiano alla luce di quella nuova consapevolezza che è emersa da un approccio diverso alla questione, peraltro complessa, dell'"evidenza storica", muovendo appunto dall'impostazione data in prima istanza da Febvre, attualizzata da Le Goff, e accolta da tanti, fra cui, per noi, Brunetta.

Ritornando così alle nostre osservazioni iniziali, vorrei ribadire che, in sinergia con quanto stava accadendo in altri campi di espressione artistica, nell'immediato dopoguerra l'occhio della macchina da presa dei nostri cineasti va a scoprire e a scandagliare luoghi mai prima veramente esposti sullo schermo del nostro cinema per tracciare la mappatura di un Paese costruito nella e dalla diversità. Negli anni Sessanta, poi, tra i fenomeni più appariscenti vi fu non solo la scoperta e l'identificazione di luoghi alternativi al centro, e cioè a Roma, ma proprio la mappatura di un centro che fosse iconograficamente "nuovo", e cioè di una Roma diversa da quella ancora un po' cartolinesca e popolana che aveva animato le sue ri-presentazioni in tanto cinema degli anni Cinquanta. Questo vero e proprio *remapping* della nostra geografia filmica – partito già nei primi anni Quaranta e ripreso con impeto negli anni Sessanta – era in parte prodotto e dava una risposta allo straordinario processo di industrializzazione e di crescita economica che aveva travolto il Paese negli anni Cinquanta e Sessanta, un processo che in larga parte si era sviluppato lontano dal centro; in parte, invece, l'identificazione e la rappresentazione di luoghi per così dire "alternativi" si legava all'esigenza, già fortemente espressa dalla "rivoluzione neorealista", di apertura degli schermi italiani al Paese nella sua interezza, e dunque anche di un vero e proprio "decentramento" dello sguardo filmico. Questo decentramento ben si inscriveva nel progetto di costruzione democratica del Paese, naturalmente, ma il cinema prontamente registrò anche il suo parziale fallimento già nell'esperienza di certo neorealismo, basti pensare a capolavori quali *Ladri di biciclette* (V. De Sica) e *Riso amaro* (G. De Santis), entrambi realizzati nel 1948, e cioè in un anno centrale nel processo di costruzione della nuova nazione italiana, entrambi testi saturi di una critica puntuale della realtà sociale contemporanea nonché delle crepe che il sistema in stato di iniziale gestazione stava già mostrando. Quella critica fu poi parzialmente oscurata nei film del "neorealismo rosa", per poi risorgere con rinnovato vigore nei tardi anni Cinquanta, con i lavori dei nostri grandi autori, quali *La dolce vita* (F. Fellini) e *L'avventura* (M. Antonioni), entrambi realizzati nel 1960, e trovare piena espressione negli anni Sessanta, anche se intraprendendo un percorso alquanto diverso, di fatto solo parzialmente suggerito nei lavori precedenti.

Ecco allora che i malesseri di una giovane e imperfetta democrazia in formazione entrano, sia pure in maniera un po' defilata, nel cinema degli anni Quaranta e Cinquanta, fino a trovare piena espressione in quello degli anni Sessanta. Per questo motivo, i luoghi del cinema italiano di quel decennio, nei lavori dei suoi nuovi e vecchi autori, tendono a coincidere con la geografia interiore di un popolo che ancora non sa riconoscersi tale, con i paesaggi di un universo personale e pubblico che coincide con il mondo e con l'esperienza di un'intera generazione. La tensione verso l'*autobiografia*, ad esempio, è una tentazione che il nostro cinema tenta a fatica di controllare in questo decennio, e che esploderà nella seconda metà degli anni Settanta, implicata strettamente con uguale ed irrefrenabile attrazione verso l'analisi psicologica e il commento socio-politico. Questa inclinazione introspettiva provocò la ricerca di nuove soluzioni stilistiche e innovative strategie discorsive, generando un travolgente desiderio di rinnovare il linguaggio filmico nella sua interezza, anche quando si andava perse-

guendo un cinema di genere. Negli anni Sessanta si modifica allora integralmente l'apparato iconografico del cinema italiano al fine di dare risposta e forma a una nuova ed originale percezione dei limiti personali e collettivi. Dalla ricostruzione barocca e irriverente di Roma e dei suoi dintorni fatta da Fellini ne *La dolce vita* e *Giulietta degli spiriti* (1965) all'investigazione di territori arcaici e isolati offerta da Michelangelo Antonioni ne *L'avventura*, nonché delle rovine di uno spazio urbano corrotto e alienato che egli ci regala in lavori più tardi, quali *La notte* (1961) e *Deserto rosso* (1964), ma anche all'idiosincratico pastiche che si ritrova nella rappresentazione delle borgate romane che Pasolini ha realizzato in *Accattone* (1961) e *Mamma Roma* (1962), per poi giungere al recupero di paesaggi arcaici ne *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) o all'ipotizzare un luogo immaginario, quasi una soglia, in qualche modo sospeso tra spazio urbano e campagna, e perciò tra cultura "nuova" e cultura "vecchia" in *Uccellacci e uccellini* (1966), il cinema italiano degli anni Sessanta, nei lavori dei suoi grandi e meno grandi autori, iniziò un progetto di vera e propria decostruzione di quella rappresentazione iconografica del Paese che aveva occupato gli schermi prima, durante ma anche immediatamente dopo la caduta del regime.

È curioso notare che, mentre Roma rimane al centro delle rappresentazioni, anche quando assume la forma e la dimensione di un centro negato oppure semplicemente decostruito, delle tante individualità che diedero vita al cinema italiano negli anni Sessanta soltanto pochissimi erano nati nella città eterna – tra questi, possiamo ricordare Sergio Leone, Francesco Maselli, Elio Petri e Lina Wertmüller. La maggior parte degli altri registi venivano da innumerevoli altri luoghi sparsi per tutta la penisola – Fellini da Rimini, Antonioni da Ferrara, Bertolucci da Parma, Bellocchio da Piacenza, Risi da Milano, Germi da Genova, Comencini da Salò, Monicelli da Viareggio, e così via. Pasolini stesso, nato a Bologna, crebbe in Friuli, e solo più tardi si trasferì nella capitale. Tutti alla fine si stabilirono a Roma, e nella maggior parte dei casi si formarono durante il neorealismo o immediatamente dopo la sua fine presunta. Solo un numero ristretto dei nostri *autori* visse il debutto cinematografico durante il fascismo – ad esempio, De Sica, Antonioni e Rossellini –, mentre altri, quali Fellini, Germi, Monicelli e Comencini, arrivarono al cinema proprio nel cuore della "rivoluzione" neorealista; molti altri ancora realizzarono il loro primo lungometraggio negli anni Sessanta – come accadde a Bellocchio con il suo splendido *I pugni in tasca* (1965) e a Bertolucci con *La commare secca* (1962). La cosa che a mio avviso è necessario evidenziare è che, pur avendo traiettorie e storie personali alquanto diverse, tutti condivisero lo stesso progetto, anche coloro che poi sostanzialmente si mossero all'interno dei confini più o meno precisi del cinema di genere, come Riccardo Freda, Mario Bava, ma anche Ettore Scola e, ovviamente, Sergio Leone. In verità, mi sembra si possa affermare che in Italia gli anni Sessanta furono caratterizzati da un desiderio largamente condiviso di rinnovamento del linguaggio filmico, un progetto che peraltro animava il cinema europeo nella sua interezza e che diede vita al cosiddetto "modernismo cinematografico", e cioè a una vera e propria rivoluzione espressiva nell'evoluzione storica del mezzo filmico e a l'unico momento in cui l'egemonia hollywoodiana fu seriamente messa in discussione. Al tempo questa ricerca di una immagine cinematografica originale e di una nuova grammatica filmica coincise con la più generale richiesta di un linguaggio filmico specifico, una questione che in quel decennio venne ad ispirare vivaci dibattiti critico-teorici sia in Italia sia all'estero, e specialmente in Europa.

Nel 1964, in un saggio pubblicato sulla rivista *Communications*, Christian Metz tentò di offrire una prima spiegazione teorica di quella ricerca di nuove strategie che animava la scena cinematografica del tempo e arrivò a sostenere quanto segue:

> *Visto da una certa angolazione, il cinema ha tutte le apparenze di ciò che non è. Esso è con evidenza una sorta di linguaggio; vi si è vista una lingua. Esso autorizza, necessita perfino di un sezionamento e di un montaggio: si è creduto che la sua organizzazione, così manifestamente sintagmatica, non potesse procedere che da una paradigmatica preliminare,*

anche se presentata come ancora poco cosciente di sé. Il film è troppo chiaramente un messaggio perché non gli si presupponga un codice.[18]

Anche se si fanno cinema perché essi siano comprensibili, e un film viene ad includere ricorrenti unità di significazione, articolate in modo da imitare il linguaggio parlato, gli eventi sono pur sempre "simulati" e organizzati in sequenze narrative. Perciò, la somiglianza iconica che esiste tra la realtà e il cinema non spiega pienamente quel suo "effét du réel" di cui aveva già parlato André Bazin, e cioè quell'impressione di realtà che inevitabilmente il film provoca nello spettatore. Nonostante ciò, Metz ritiene che esista una fondamentale differenza tra l'enunciazione verbale e quella filmica, e comprende che la possibilità di trovare una scienza semiotica onnicomprensiva risiede nella nostra abilità di definire la specificità del linguaggio cinematografico. Solo due anni dopo, nel 1966, Metz identifica due opposizioni dicotomiche che differenziano i due tipi di enunciazione, e cioè l'opposizione continuo/discontinuo e quella motivato/immotivato. Sappiamo bene che la prima opposizione da lui identificata venne a provocare un acceso dibattito: Metz stesso arrivò a ipotizzare "la grande syntagmatique"; Gianfranco Bettettini identificò nella frase la vera unità linguistica del cinema; Umberto Eco propose un'articolazione triadica. In ogni caso, però, la discussione si sviluppò ancora entro i limiti imposti dalla linguistica, come possibilità di connettere *langue* e *parole*, e quindi tese a prefigurare una sintassi e una grammatica del linguaggio filmico. L'*impasse* era inevitabile, poiché non si avvertì né ancora si comprese appieno il ruolo del segno iconico all'interno della significazione filmica. La "naturalezza" di un referente iconico sembrava talmente ovvia che, per lunghissimo tempo, la questione rimase solo implicita e non fu mai veramente affrontata dall'investigazione critico-teorica. Solo quando si affrontarono finalmente la nozione di iconicità e quella di similitudine (che determina, per altro, la capacità dell'iconicità di produrre significato) gli studiosi vennero messi finalmente in grado di individuare ed aprire nuovi percorsi di ricerca. L'enfasi così si venne a spostare dall'opposizione binaria segno visivo/segno linguistico a quella tra segno visivo e referente reale.[19]

Nelle sue riflessioni sul cinema, raccolte con altri saggi scritti tra il 1965 e il 1971, e poi pubblicate nel 1972 con il titolo di *Empirismo eretico*, Pier Paolo Pasolini afferma che il cinema è una *langue* con una doppia articolazione e assomiglia alla lingua verbale, ma, contrariamente ad essa, la lingua cinematografica non è né arbitraria né simbolica, poiché essa è la "lingua scritta della realtà", e la realtà non è altro che "cinema in natura", poiché il cinema riproduce "il primo e principe linguaggio" umano – l'azione,[20] e cioè quell'elemento che fa della vita stessa un "cinema naturale e vivente",[21] organizzato come un infinito piano sequenza. Secondo Pasolini, dunque, il cinema e la realtà sono equivalenti; eppure la cinepresa ci permette di catturare degli elementi che possono essere articolati come unità linguistiche di prima articolazione; essi sono gli oggetti, "le forme della realtà" o i cinèmi, che costruiscono l'inquadratura, e l'inquadratura è intesa idealmente essere una unità di prima articolazione.[22] Il progetto pasoliniano era quello di costruire "la semiologia del linguaggio dell'azione, o *tout court* della realtà".[23] Nella sua visione, il cinema e la realtà si intrecciano specularmente, poiché "Il cinema [...] rappresenta la realtà attraverso la realtà [...]; è una lingua che non si allontana mai dalla realtà (ne è la riproduzione!)".[24]

Negli anni Sessanta, da un lato la domanda fondamentale che anima sia la teoria sia la pratica filmica è ancora dunque il rapporto che intercorre tra l'immagine cinematografica e la reatà, e dall'altro sia l'ambiente critico sia quello artistico sembrano vivere un mutamento evidente e tendono a riconoscere il primato dell'elemento iconico nel processo di significazione filmica. Questo appare particolarmente vero per quanto riguarda il cinema italiano come esso si sviluppa dalla fine degli anni Cinquanta a tutti gli anni Sessanta, e tale mutamento di focus, di enfasi, si può facilmente osservare nella maggior parte dei film prodotti in quella decade. Infatti, rimanendo pur sempre ancorati alla realtà,[25] e anche quando intraprendono strategie generiche, essi tendono sempre a mettere in discussione lo sguardo e la sua abilità nel rappresentare la sfera esteriore, ma forse in maniera più evi-

dente e senz'altro più rilevante il mondo interiore, nonché a sfidare la nozione stessa di sguardo, affidando un ruolo nuovo e originale allo spettatore e alla sua visione all'interno della significazione filmica. A mio avviso, questo implica necessariamente investigare lo spazio e rappresentarlo con una diversa struttura temporale, una struttura che infatti dilati il tempo interno del film, e che si traduca, per esempio, in un'abbondanza di campi lunghi o lunghissimi o anche di piani sequenza, come accadde nel cinema di Michelangelo Antonioni, Pier Paolo Pasolini e Bernardo Bertolucci; oppure una struttura che si esprima nella ricerca di angoli insoliti e imprevedibili, o di inquadrature che sfuggono alle convenzioni e alla tradizione, come accadde nel cinema di Federico Fellini; o ancora una disposizione che trovi la sua articolazione più congeniale nella defamiliarizzazione di spazi altrimenti famigliari, come accadde nei lavori di tanti *autori*, ma in maniera forse più eclatante in quelli di Pasolini, Antonioni e Fellini stesso, nonostante i loro stili diversissimi e le loro personalità assolutamente contrastanti.

In Italia, dunque, questa urgenza di rinnovamento del linguaggio del cinema fu provocata dalla volontà di svelare spazi inconsueti, nuovi sia nel dominio pubblico sia in quello privato, e quindi dal desiderio di palesare un'originale e fresca dimensione iconografica che meglio rappresentasse l'immaginario di un intero paese e degli individui che lo compongono. La storiografia del cinema si doveva allora porre il problema di registrare questo mutamento di rotta e di sensibilità, adeguando i suoi strumenti e le sue strategie; va detto che lo fece, anche se con un certo ritardo e forse in maniera episodica. Nel 1980, infatti, nel suo volume intitolato *The Film in History: Restaging the Past*,[26] Pierre Sorlin elabora ed espande alcuni dei concetti già da lui espressi nel suo saggio del 1977, e cioè *Sociologie du cinéma*.[27] In quel lavoro, partendo dall'esempio concreto del cinema italiano, Sorlin si prefiggeva finalmente di tracciare una metodologia che permettesse allo storico di affrontare i nuovi problemi posti dall'audiovisivo; così facendo, lo studioso poneva il fare storico in dialogo critico con altri approcci, quali il semiotico e il sociologico, cercando di dare un nuovo ruolo e una nuova valenza all'iconografia, e cioè a quelle immagini che il metodo storico aveva sempre svilito e considerate secondarie, un mero allegato della bibliografia.[28]

Da un lato, Sorlin sostiene che è senz'altro vantaggioso utilizzare le immagini in movimento di *Ladri di biciclette*, ad esempio, per studiare in generale le condizioni economiche in cui vivevano gli italiani nell'immediato dopoguerra, ed in particolare questioni quali la disoccupazione in Italia; ma giustamente rimarca che tale rappresentazione non è meno veritiera di quella presentata da un testo scritto. Ciò che cambia sta appunto nel *surplus* offerto inevitabilmente dall'iconografia di Roma nel 1947, quell'iconografia che il film presenta come "contemporanea", "frammento di attualità", in maniera quasi arbitraria nel 1948, e che rimane "illogica, ingiustificata se non viene rapportata allo svolgimento del film".[29] Ecco che allora allo storico si offrono due alternative:

> *da un lato cercare nel film quel che è semplicemente documentario e utilizzarlo come materia prima per una sintesi originale; dall'altro, considerare le realizzazioni cinematografiche come insiemi in cui l'inserimento di ogni elemento ha un significato, e tentare di cogliere gli schemi che hanno presieduto alla correlazione, all'organizzazione delle diverse parti che costituiscono il film.*[30]

È risaputo che il saggio del 1977 cerca di perseguire questa seconda ipotesi, e lo fa in maniera rilevante, a mio avviso, dal momento che dà nuova enfasi allo studio dei segni iconici, del visibile nel racconto filmico. Da qui si può fare un'ulteriore considerazione. Data la natura convenzionale del segno, è evidente che

> *la costruzione cinematografica si basa su una quantità enorme di convenzioni: quella del quadro (lo schermo, superficie rettangolare artificialmente limitata), quella della rappresentazione piatta, quella dell'organizzazione discontinua delle modificazioni scalate (lo stesso oggetto visto in lontananza poi d'un tratto in primissimo piano),*

e così via.[31] In un contesto storiografico si deve allora necessariamente tenere in considerazione il fatto che il problema non è tanto quello di classificare i diversi segni che compongono l'immagine filmica, ma, per dirla sempre con Sorlin, quello "di chiedersi perché ce ne sono e a che uso rispondono".[32] Allora, utilizzando il cinema per ricostruire determinati percorsi di tipo storiografico, il fatto rilevante non è tanto se un film possieda o meno "un senso", ma se e come il film contribuisca alla costruzione di significazioni molteplici e diversificate.[33] Ecco che allora Sorlin viene a proporre un metodo di analisi in cui i film vengono presi in considerazione "come delle pratiche significanti", studiandone i meccanismi ma non isolando "mai la loro funzione rispetto alla configurazione ideologica o all'ambiente sociale in cui si inseriscono".[34] Se è vero che il messaggio iconico è per sua stessa natura aperto a molteplici percorsi significanti, ecco che allora utilizzando l'audiovisivo nello studio delle grandi trasformazioni sia storiche sia culturali ci si può avvalere di questa stessa caratteristica per ridare centralità allo spettatore – sempre considerato nella sua duplice natura di soggetto ed oggetto del processo di significazione. Come afferma ancora Sorlin, il fatto rilevante non è tanto che l'immagine offra molteplici messaggi – cioè che sia polisemica –, ma che "solo la scelta dell'osservatore raggruppa certi elementi iconici, selezionati entro un insieme, al limite, infinito (teoricamente ogni linea, ogni sfumatura, ogni rapporto tra linee o fra tonalità, potrebbe essere preso in considerazione), per trarne un messaggio".[35] È utile a questo punto forse anche ricordare che ogni film costruisce un suo codice, e che "esistono dei codici propri di un'epoca, di un'area culturale, di un ambiente, la cui conoscenza è indispensabile a chi voglia studiare il cinema".[36] Aggiungerei qui poi che, se fatti interagire con i processi di significazione filmica, tali codici possono sprigionare altri ed inaspettati significati rispetto a quell'epoca, a quell'area, a quell'ambiente, e via dicendo. Sorlin continua poi sottolineando l'importanza di introdurre il "visibile" nel lavoro dello storico, intendendo per esso "ciò che i fabbricanti di immagini cercano di captare per trasmetterlo, e ciò che gli spettatori accettano senza stupore".[37] È indubbio che proprio questo fatto ebbe grande rilevanza nel dopoguerra in Italia, poiché dopo il 1945 il cinema portava sugli schermi italiani, ad esempio, un'iconografia della città, nella fattispecie Roma, non solo precedente a quell'anno ma che non era mai stata rappresentata prima. Questa nuova ed originale consapevolezza dello spazio inteso come prodotto insieme sociale e culturale offrì al lavoro dello storico un codice nuovo di tipo "sociale", ma anche estetico e storiografico, ed è proprio su questo tipo di codici che si può lavorare più proficuamente per allargare l'utilizzazione del cinema allo studio della storia e della cultura nazionali, ma anche per andare a riscrivere la storia del cinema stesso. Se è vero infatti che il "visibile" è quanto si può fotografare o filmare, e presentare poi sugli schermi di una data epoca, è vero però anche che normalmente non siamo abituati ad analizzare puntualmente le immagini né ad interrogarle su quello che esse ignorano.[38] Bisognerebbe allora chiedersi quali siano i rapporti esistenti tra nozioni e immagini, poiché se è vero che una nozione può trovare rappresentazioni diversificate, allora "la disposizione e la ripartizione degli elementi iconici incentrati attorno a questa nozione sono caratteristiche di quel che costituisce il visibile di un ambiente o di un'epoca".[39] Ecco che allora le "fluttuazioni del visibile" non vengono così ad avere nulla di imprevedibile e incerto, poiché invece si arriva a riconoscere che esse di fatto rispondono ai bisogni di una determinata formazione sociale in un determinato periodo storico, dato che, come dice ancora Sorlin,

> *Le condizioni che influenzano le metamorfosi del visivo, e il campo stesso del visivo sono strettamente legati: un gruppo vede ciò che può vedere, e ciò che è capace di percepire definisce il perimetro entro il quale esso è in grado di porre i propri problemi. Il cinema è al tempo stesso repertorio e produttore di immagini. Mostra non già "il reale", ma i frammenti del reale che il pubblico accetta e riconosce. Per un altro verso, contribuisce ad allargare il territorio del visibile, a imporre immagini nuove.*[40]

Nella maggior parte del cinema commerciale, ovviamente, si tende a limitare l'intervento del pubblico, convogliandone lo sguardo in una direzione specifica e indicando con precisione il tipo di selezioni che si devono ope-

rare nell'osservazione di ogni immagine. Il lavoro da fare allora in un contesto interpretativo – storiografico e/o didattico – è proprio quello di smascherare questo tipo di censura, per così dire, di identificarne i fondamenti ideologici, le motivazioni profonde e il loro impatto. Così facendo il cinema, i singoli "film come espressioni ideologiche" che partecipano "alla rielaborazione e alla diffusione dell'ideologia in una data epoca" offrono un campionario esauriente da cui poter attingere per lo studio della storia e della cultura di un paese.[41]

In *La storia nei film. Interpretazioni del passato*[42] Pierre Sorlin non solo ci offre un metodo ben articolato per l'analisi dei film di finzione come fonte di storia rifacendosi in parte alle acquisizioni del 1977, ma studia anche la natura stessa del film storico, considerando con particolare attenzione prima i film sul Risorgimento e poi quelli sull'Italia del 1944-45, realizzati tra il 1944 e l'inizio del 1946, concentrando la sua attenzione su quattro film – *Aldo dice: 26x1* (F. Cerchio, 1945), *Giorni di gloria* (L. Visconti, M. Pagliero, G. De Santis, M. Serandrei, 1945), *Roma città aperta* (R. Rossellini, 1945) e *Il sole sorge ancora* (A. Vergano, 1946) – che in realtà trattano della Resistenza e del suo ruolo nella vita individuale e collettiva degli italiani.

Dal punto di vista storiografico, questo *rapprochement* tra Risorgimento e Resistenza ha delle motivazioni importanti. Da un lato essi costituiscono due momenti fondanti nella storia dell'Italia moderna. Inoltre sia Risorgimento sia Resistenza sono anche due espressioni di quell'impeto rivoluzionario che però non ha mai avuto grande impatto sulla storia di questa nazione; proprio in quanto "rivoluzioni fallite" essi sono infatti spesso collegati nella scrittura storica – sia essa di tipo cartaceo o di tipo audio-visivo. In larga parte, questo parallelismo è non solo suggerito ma persino legittimato dall'influenza di Benedetto Croce e dalla sua lettura della storia come progressione temporale o, piuttosto, come continuità e come sviluppo ideologico verso la realizzazione degli ideali liberali – eccezion fatta per la sua ben nota interpretazione del fascismo come momento di rottura o, piuttosto, di deviazione. La questione però è alquanto complessa, poiché mentre il Risorgimento ebbe forse notevole importanza nella storiografia europea ma il suo rilievo nel processo di auto-definizione politica del popolo italiano fu alquanto limitato,[43] la Resistenza ha avuto notevole rilevanza nel processo di auto-determinazione di quel popolo italiano che nel 1945 era uscito devastato, fisicamente e moralmente, dal fascismo e dalla guerra, o almeno queste erano le intenzioni solo in seguito eluse e/o deluse dal processo di costruzione dell'Italia repubblicana e democratica. Come ci ricorda Sorlin nelle battute iniziali del suo capitolo sul Risorgimento, nel momento in cui si riconosce che tutta la storia d'Italia è segnata da vari tentativi più o meno riusciti di costruire o disintegrare l'*unità*, ecco che allora tutti i limiti temporali dei singoli momenti – siano essi il Rinascimento, il Risorgimento, il fascismo, la Resistenza e quant'altro – diventano estremamente esili e rarefatti. In generale, il cinema risponde a questo tipo di domande privilegiando l'uno o l'altro periodo, ma sempre evitando quasi con circospezione di produrre grandi e ariosi racconti epici almeno sino a tutti gli anni Cinquanta e Sessanta. Anche film come per esempio *Viva l'Italia!* (R. Rossellini, 1961) evitano accuratamente il registro eroico e difficilmente riescono a costruire narrazioni convincenti di un'epica nazionale. Nella storia del cinema italiano, infatti, si deve aspettare il tardo XX secolo per vedere quei racconti della postmodernità che per primi tentano una valutazione, seppur ellittica e discontinua dovuta alla loro visione volutamente *pluriprospettica*,[44] se non dell'intera storia nazionale almeno delle scritture e delle interpretazioni che di quella storia si sono fatte nel tempo, come accade ad esempio in *Mediterraneo* (G. Salvatores, 1991) o, in tempi a noi ancor più vicini, ne *La meglio gioventù* (M.T. Giordana, 2003).

Ecco che allora l'impeto di ridare centralità allo spettatore, e dunque la conseguente vigorosa ed urgente identificazione tra soggetto e oggetto, arriva a caratterizzare quel "modernist turn", quella svolta modernista, che avviene nella storia del cinema, ed in quella del cinema italiano in particolare, dalla fine degli anni Cinquanta a tutti gli anni Sessanta. Al tempo, interrogarsi sulla funzione del cinema in un contesto storiografico e in rapporto alle grandi trasformazioni di tipo sociale, economico e politico ma anche estetico significò anche interrogarsi sulla cultura contemporanea, su quella che vorrei definire una cultura dello spettacolo e della "spettato-

rialità". Cioè, se in passato il cinema poteva essere supporto per lo più passivo, o quantomeno assimilabile alle fonti cartacee, alla diffusione di informazioni di vario genere – storico, scientifico, culturale e via dicendo –, oggi, in quella che è stata definita "l'era del vedere" (Guy Debord ne *La società dello spettacolo*)[45] e della "simulazione" (Jacques Baudrillard in *Simulacres et simulation*),[46] e cioè il tempo in cui "le immagini circolano in modo fluido e la velocità della loro diffusione introduce nuovi ritmi e nuove grammatiche del vedere" (Paul Virilio in *Estetica della sparizione*),[47] sempre di più il cinema deve andare a sostenere lo studio di una cultura che va a costruire secondo una grammatica della spettacolarizzazione; e cioè una lingua che sempre più mette in discussione la pertinenza di una separazione netta tra cultura alta e cultura bassa, artistico e non-artistico, storico e non storico, e via dicendo. Il cinema, dunque, come tutti i prodotti di quella che è ormai decisamente riconosciuta come una "cultura visuale",[48] è andato a nutrire e si è a sua volta nutrito di quel "pictorial turn" su cui si è costruita la grande svolta dei Cultural Studies[49] negli anni Novanta, e cioè il "riconoscimento della centralità della visione nella cultura contemporanea" nonché l'urgenza dello "studio delle diverse forme di sguardo e della spettatorialità". Sono queste le consapevolezze che hanno accompagnato l'evoluzione della cultura delle immagini, e cioè, come ha affermato W.J.T. Mitchell, "un terreno di ricerca che non può essere indagato unicamente in base al paradigma semiologico della lettura di testi, vista l'irriducibilità del 'figurale' al 'discorsivo'".[50] Interrogarsi sulla funzione cognitiva del cinema e dei prodotti audiovisivi, allora, significa anche interrogarsi sul "regime scopico" di un determinato contesto storico e sociale, partendo dalla consapevolezza che non è possibile "isolare una figura di spettatore assoluta e sovrastorica".[51] È necessario allora, come ha sostenuto Somaini, che

> *accanto allo studio fisiologico del funzionamento della visione, accanto all'analisi fenomenologica della coscienza d'immagine e alla descrizione della stratificazione del fenomeno visivo, accanto infine a quel plesso di schemi percettivi, memorie e aspettative che costituisce il ruolo* attivo *e* costruttivo *dello spettatore (la* beholder's share *di cui parla Gombrich*[52]*), si sviluppi una riflessione sulla molteplicità dei fattori culturali, sociali e tecnologici che strutturano il processo del vedere, sottolineando come tale vedere abbia sempre luogo in riferimento a diverse forme di rappresentazione, a una rete di credenze e di pratiche interpretative socialmente condivise, a un intrecciarsi con la sfera del piacere e del desiderio, e all'interno di determinate possibilità di visione che vengono configurate dall'azione degli strumenti e dei dispositivi che regolano la produzione e la fruizione delle immagini.*[53]

Ecco dunque che volendo utilizzare ad esempio il cinematografo per studiare e comprendere trasformazioni culturali e storiche andrebbero anche considerati quegli studi che hanno ribadito il valore fondamentale di una riflessione fenomenologica sulla natura della visione in relazione alla dimensione storica sia dell'immagine sia dello sguardo, quali *Fenomenologia dell'invisibile* di Elio Franzini, come indicato puntualmente anche da Somaini.[54] Nel nostro contesto, mi sembra di grande interesse ricordare quando Franzini ribadisce la "storicità della percezione, che trasforma l'immagine in realtà storica" e che è connessa sia "alla storicità dell'immaginazione sia alla storia del divenire soggettivo dello sguardo".[55] Sempre in *Fenomenologia dell'invisibile* si fa poi anche un'affermazione forse banale ma spesso purtroppo dimenticata sia negli studi letterari sia in quelli cinematografici, e cioè che "l'occhio (come la scrittura) [ha] una storia e, di conseguenza, [esistono] differenti modi di 'valorizzare' le immagini nella varie direzioni del sacro, del mito, della magia o dell'arte".[56] Negli anni Sessanta il cinema del modernismo interroga se stesso al punto da implicare direttamente lo spettatore nel processo di produzione filmica, e lo fa al punto tale che lo spettatore emerge dalle strategie enunciative di quelle forme di rappresentazione verso cui si dirige il suo sguardo, e cioè dal modo in cui esse costituiscono il *tu* a cui si rivolgono,[57] e cioè dal modo in cui si "storicizzano".

Come è stato indicato da più parti, nell'identificazione e nella definizione della spettatorialità cinematografica,

ad esempio, non è allora solo importante lo studio delle strategie discorsive attivate nei e dai film,[58] ma anche quello delle proprietà spaziali e temporali dei dispositivi che ne regolano la fruizione, quali la struttura delle sale cinematografiche, gli effetti dell'assenza di continuità che caratterizza la programmazione televisiva, e/o l'interfaccia attraverso cui "abitiamo" lo spazio virtuale.[59] In generale bisogna dunque riflettere e far riflettere sugli atteggiamenti ricettivi e sugli atti interpretativi nei confronti del visivo propri di una data cultura in un determinato momento storico. Questi sono tutti quei fattori che definiscono sia quelli che Deleuze ha chiamato "i campi di visibilità"[60] sia i regimi scopici "che caratterizzano ogni contesto storico-culturale e all'interno dei quali viene a formarsi, di volta in volta, l'identità di uno spettatore".[61]

Un'impostazione di questo tipo ci porterebbe a tracciare importanti e interessanti paralleli tra lo sviluppo storico delle forme, degli stili e delle tecniche di rappresentazione audio-visiva del reale e quello delle abitudini percettive e dei modi di vedere, con notevoli e intriganti suggestioni sull'evoluzione dei modi interpretativi di una specifica spettatorialità novecentesca che ha vissuto momenti di rivisitazione e rinegoziazione integrale nel corso di tutto il Secolo. Il principio fondante di questa nuova spettatorialità a noi contemporanea è il suo carattere processuale, e questa sua processualità ha trovato posto ed espressione nella maggior parte delle pratiche artistiche contemporanee, incluso il cinema. Lungo questo percorso, anche la rinnovata enfasi concessa al "visibile" e al "visivo" ci potrebbe indubbiamente aiutare nel porre domande nuove alla storiografia del cinema in generale e a quella del cinema italiano in particolare, e potrebbe anche aprire nuovi orizzonti nel nostro riconsiderare i modi attraverso i quali il cinema italiano, ad esempio, si è sviluppato a partire dagli anni Sessanta perseguendo una generalizzata richiesta di libertà e di democrazia. In buona sostanza, come si è già detto, in quel periodo tutti i nostri registi, anche se forse non consapevolmente, parevano accomunati nel desiderio di liberare lo sguardo filmico, e dunque uniti nel richiedere un cinema libero e veramente democratico, e realizzare alfine quell'utopia che aveva animato il meglio del nostro neorealismo dei tardi anni Quaranta, quando, come ha affermato a suo tempo Gian Piero Brunetta, la richiesta era quella di una riappropriazione "dei poteri dello sguardo" attivata grazie alla possibilità di muoversi "senza limitazioni alla scoperta del visibile".[62] Questa rinnovata volontà di dare potere allo sguardo per riconsegnargli libertà creativa, in un movimento illimitato, teso alla scoperta del visibile, se non ancora del visivo, ha segnato la storia e lo sviluppo del cinema italiano negli anni Sessanta, e ha caratterizzato il fiorire del nostro modernismo cinematografico. Il fatto di invocare la liberazione dello sguardo filmico diede, al tempo, espressione adeguata a una generale richiesta di democrazia che rimase generalmente non corrisposta a livello sociale e politico.

Naturalmente, se dovessimo oggi affrontare la questione di una forma a noi contemporanea di esperienza filmica in un tempo, come il nostro, caratterizzato da un generalizzato trasferimento del corporeo nell'immateriale nonché da un sapere apparentemente globalizzato, e se, nel farlo, si assumesse quella prospettiva storica problematizzante ("problem-posing") che ho qui sollecitato, si potrebbe forse rendere conto di quella tendenza, che il cinema sta indubbiamente esprimendo, di "visualizzare" le contraddizioni emergenti dal confronto tra i due poli opposti del paradosso – il corporeo e l'immateriale, appunto. Come ha affermato Gianni Canova, "nel nostro scenario contemporaneo (*postmoderno*, *postfordista*, e *virtuale*) proprio il cinema si offre come il linguaggio (o, più ambiziosamente, come il *sapere*) che più di ogni altro segnala l'attrazione del corpo per la sua *smaterializzazione*", ma anche la sua riluttanza a offrirsi come punto terminale di raccolta dati in un'economia computerizzata, o come concrezione "sensoriale capace di fluttuare in maniera euforica o schizofrenica all'interno del vuoto elettronico".[63]

A mo' di conclusione aperta, sempre guidata dalle riflessioni di Gianni Canova, vorrei ricordare qui brevemente *Nirvana*, il film realizzato da Gabriele Salvatores nel 1997, e la questione che esso pone alla nostra coscienza postmoderna. A un certo punto, Solo, il personaggio impersonato da Diego Abatantuono, viene ad essere ridotto a simulacro di un corpo – segno virtuale di un gioco elettronico in cui egli ripete sempre la stessa azione –,

e, consapevole improvvisamente della propria *non-esistenza*, Solo chiede al suo creatore di disattivarlo e cancellarlo, o di rimuoverlo ed eliminarlo – ribaltando così la proposizione dei sei personaggi pirandelliani (e così anche l'intero paradigma modernista) a cui per un certo tempo egli sembrava ispirarsi. Al suo grido commovente ed umanissimo con cui chiede con apprensione "Cosa divento dopo?", il suo creatore risponde: "Un fiocco di neve che non cade da nessuna parte". Come ha osservato intuitivamente Canova, forse il futuro del cinema postantropocentrico sta proprio nell'essere "forma senza forma", come quel fiocco di neve che gentile fluttua nel nulla.[64] A noi, allora, non rimarrebbe altro compito che quello di creare una sinergia tra il presente e il passato, per attivare così una nuova comprensione delle forme, degli stili e delle tecniche di questa nostra contemporanea cultura cinematica, in cui l'immateriale sembra aver preso il posto del corporeo nella costruzione di un orizzonte visuale e visibile. A mio avviso, questa conoscenza, questo *sapere* può essere adeguatamente contestualizzato attivando ancora una volta una pratica storica processuale, problematizzante e aperta, o come direi in inglese *a process-based, problem-posing, and open-ended historical practice*.

Note

[1] I. Calvino, "Prefazione", in *Il sentiero dei nidi di ragno* (Milano: Mondadori, 1964).

[2] I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno* (Milano: Mondadori, 2006 [1947]), p. IX.

[3] *Ibid.*, p. XIII.

[4] F. Casetti, *Teorie del cinema. 1945-1990* (Milano: Bompiani, 1993), pp. 9-12.

[5] *Ibid.*, p. 13.

[6] L. Febvre, *Problemi di metodo storico* (Torino: Einaudi, 1966).

[7] M. Lagny, *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma* (Paris: Armand Colin, 1992).

[8] D. Bordwell, "Historical Poetics of Cinema", in R. Barton Palmer (a cura di), *The Cinematic Text: Methods and Approaches* (New York: AMS Press, 1989), p. 370.

[9] *Ibid.*, p. 371.

[10] *Ibid.*, p. 372.

[11] *Ibid.*, p. 373.

[12] *Ibid.*, p. 375.

[13] Con l'acronimo SLAB, Bordwell si riferisce alle teorie di Ferdinand De Saussure, Jacques Lacan, Louis Althusser e Roland Barthes.

[14] D. Bordwell, "Historical Poetics of Cinema", cit., pp. 390-392.

[15] D. Bordwell, "Film and the Historical Return", *David Bordwell's Website on Cinema*, http://www.davidbordwell.net/essays/return.php, 2 ottobre 2007.

[16] Cfr. S. Higashi (a cura di), *Cinema Journal, In Focus: Film History, or a Baedeker Guide to the Historical Turn*, vol. 44, n. 1 (Fall 2004), pp. 94-143.

[17] F. Casetti, *op. cit.*, p. 15.

[18] C. Metz, "Le Cinéma: langue ou langage?", *Communications*, n. 4 (1964), pp. 74-75 (traduzione mia).

[19] Per tutta questa riflessione più prettamente "semiotica" sulla questione dello "specifico filmico", che serve quasi da prefazione alla nostra argomentazione sull'iconismo, mi sono ampiamente avvalsa del testo di R. Fabbrichesi Leo, *La polemica sull'iconismo (1964-1975)* (Napoli: Edizioni Scientifiche

Italiane, 1983), e in particolare del capitolo "La semiologia a confronto con i sistemi visivi: alla ricerca di codici e articolazioni", pp. 11-34.

[20] P.P. Pasolini, *Empirismo eretico* (Milano: Garzanti, 2000), p. 199.

[21] *Ibid.*, p. 206.

[22] *Ibid.*, pp. 202-203.

[23] *Ibid.*, p. 206.

[24] *Ibid.*, pp. 229-230.

[25] In svariate occasioni ho affermato che il cinema italiano è fondamentalmente un cinema "realista", anche nelle sue espressioni più bizzarre e inusuali.

[26] Curiosamente, il testo apparve in inglese e fu poi tradotto e pubblicato in italiano nel 1984 da La Nuova Italia (Firenze).

[27] Il testo apparve in francese nel 1977 (Paris: Editions Aubier Montaigne) e in italiano come *Sociologia del cinema* nel 1979 (Milano: Garzanti). Faccio qui riferimento all'edizione italiana.

[28] P. Sorlin, *Sociologia del cinema*, cit., p. 36.

[29] *Ibid.*, pp. 40-41.

[30] *Ibid.*, p. 41.

[31] *Ibid.*, p. 53.

[32] *Ibid.*, p. 55.

[33] *Ibid.*, p. 56.

[34] *Ibid.*, p. 57.

[35] *Ibid.*, p. 65.

[36] *Ibid.*, p. 67.

[37] *Ibid.*, p. 68.

[38] *Ibid.*, p. 69.

[39] *Ibid.*

[40] *Ibid.*, pp. 69-70.

[41] *Ibid.*, p. 73.

[42] Cfr. nota 26.

[43] P. Sorlin, *La storia nei film. Interpretazioni del passato* (Firenze: La Nuova Italia, 1984), p. 39.

[44] Utilizzo qui la definizione coniata da Lucien Febvre nel suo *Problemi di metodo storico*, cit.

[45] Si veda G. Debord, *La società dello spettacolo* (Milano: Baldini Castoldi, 2004).

[46] Si veda J. Baudrillard, *Simulacres et simulation* (Paris: Galilée, 1981).

[47] A questo proposito si veda P. Virilio, *Estetica della sparizione* (Napoli: Liguori, 1992).

[48] Questo concetto, alquanto controverso, fu introdotto da Michael Baxandall in ambito storico-artistico nel lontano 1972; si veda a questo proposito il suo *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento* (Torino: Einaudi, 2001).

[49] W.J.T. Mitchell, "The Pictorial Turn", in *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago-London: The University of Chicago Press, 1994), pp. 11-34.

[50] *Ibid.*, p. 16.

[51] A. Somaini (a cura di), *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini* (Milano: Vita e Pensiero, 2005), p. 13.

[52] E.H. Gombrich, *Arte e illusione. Studi sulla psicologia della rappresentazione pittorica* (Torino: Einaudi, 1965). Si veda in particolare il saggio "La parte dell'osservatore", pp. 221-349.

[53] A. Somaini (a cura di), *op. cit.*, p. 13.

[54] *Ibid.*, p. 14, nota 17.

[55] E. Franzini, *Fenomenologia dell'invisibile. Al di là dell'immagine* (Milano: Cortina Edizioni, 2001), pp. 60-61.

[56] *Ibid.*

[57] A. Somaini (a cura di), *op. cit.*, pp. 14-15.

[58] Si veda, ad esempio, F. Casetti, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore* (Milano: Bompiani, 1986).

[59] A. Somaini (a cura di), *op. cit.*, p. 15.

[60] Si veda il capitolo "Gli strati o formazioni storiche: il visibile e l'enunciabile sapere", in G. Deleuze, *Foucault* (Milano: Feltrinelli, 1987), pp. 55-74.

[61] A. Somaini (a cura di), *op. cit.*, p. 15.

[62] G.P. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, vol. II (Bari: Laterza, 1995), p. 23.

[63] G. Canova, *L'alieno e il pipistrello. La crisi della forma nel cinema contemporaneo* (Milano: Bompiani, 2000), p. 140.

[64] *Ibid.*, p. 148.

Alice Autelitano, Università di Udine

A Hypothesis of Periodization for Italian Popular Cinema: The Case of Episode Film (1961-1976)

Recently, the adoption of an intermedial perspective in the analysis of cinematographic texts has become more and more frequent. Nowadays, it seems important to broaden this perspective to historiographical matters as well in order to examine the history of media, and to highlight a number of elements pertaining to the notion of periodization which are specific to each medium.

Italian popular cinema, for instance, and especially that with a comic or burlesque disposition, is deeply influenced by the modernization of Italy in the 1960s. Several groups of films seem to follow the evolution of the Italian cinematographic industry, but they also tend to be affected by the influence of other mass media consumption patterns.

In this essay, I would like to focus on a specific example: the case of episode film. By "episode film," I am referring to films divided into episodes and made by one or more directors, such as *Ieri oggi domani* (V. De Sica, 1963) or *Ro.Go.Pa.G.* (R. Rossellini, J.-L. Godard, P.P. Pasolini, U. Gregoretti, 1963), just to mention two well-known examples.

Episode film is a cross-genre narrative formula and, though under different conditions and with a different impact, it is present in almost every national cinematography, sometimes even becoming prominent in the production landscape, as in the case of Italy. In fact, in Italy, the relevance of the films belonging to this specific narrative formula – especially in the 1960s and 1970s – is wide enough to allow the hypothesis of a possible periodization. Many could be the chronological delimitations. The 1960s and 1970s are years marked by a profound transformation for Italian cinema: in just a short span lasting fifteen years, Italian cinema goes from a productive euphoria to a permanent crisis. This leads to the decrease of cinematographic consumption, which ultimately becomes dependent on other forms of entertainment.

My proposal for a periodization which goes from 1961 to 1976 refers not only to the internal dynamics of the history of cinema, but also to the history of other forms of mass media and their relationship with cinema. Therefore, my hypothesis is grounded in the notion that micro-periodizations, genre or nation-based, are sub-

ject to both models which take intermedial relations into consideration, and also to the internal logics of the macro-history of cinema in a precise moment.

In the case I am focusing on, any historiographical effort would be reductive where it not to take into consideration one of the most interesting and fruitful aspects: episode film as the privileged site for intermedial and intertextual trends. In fact, in the wide corpus of films I took into consideration (125 in total), it is evident that there is a constant dialogue between cinema and other forms of mass media, both through thematization as well as through linguistic contamination.

As we know, at the beginning of the 1960s, in part due to the deep modifications caused by the economic boom, a deep transformation of the cultural industry and of the consumption patterns took place in Italy. Among the most significant changes, we might point out the capillary presence of television. In the 1960s, television definitely imposes itself as a reference for the mass and supplants cinema, which had been the dominant form of entertainment until that moment. Meanwhile, other forms of media were going through the same process of transformation, and, in some cases, of self-affirmation. They thus participated in the construction of an intermedial landscape, where every communicative aspect is intertwined with others and where even skills and expertise migrate from one medium to the other.

For instance, let us consider that confluence of communicative forms and expressive modes represented by *Carosello*, where animation, music hall, cinema directors and people from every section of the show-business come together. The 1960s in Italy are particularly crucial in the history of mass media, since at that time, according to Fausto Colombo, a process of re-articulation of the whole media scenery was taking place: "the great movements that are shaping Italian cultural history are going through a moment of magmatic confrontation, which will lead to highly unpredictable developments. [...] In Italy, the passage to Modernity involved in the first place a re-articulation of games and a re-definition of the role of the players."[1]

Though the profitable exchange between various forms of media starts at the beginning of the 1960s and goes on for the entire decade, we can also identify a sudden fracture in the mid-70s, when a sentence of the Constitutional Court in July 1976 declares that some articles of the Law n. 103 of 1975 go against the Constitutional Laws. This opens the way to the authorization of a private television system of broadcasting, though limited to local areas, ratifying the liberalization of the frequencies and allowing the bloom of new TV channels. It is at this point in time that one can pinpoint the historical passage from old television system (*paleotelevisione*) to a new television structure (*neotelevisione*), with advertising becoming a crucial element in the organization of the television flow and programming. This is also the time when commercials take on the sole function of advertising products, freeing themselves from the narrative and entertaining purpose they had until that moment. In fact, it is no coincidence that on January 1st 1977 even *Carosello*, a symbolic TV show for an old way of thinking television, ceased to be aired.

This moment in time also represents the beginning of a new cultural phase. We are in fact facing a significant fracture not only for the history of TV, but for the history of culture itself.

Moreover, one should also keep in mind that in 1961, a second public TV channel was launched: RAI (Italian Public Broadcasting Company) defined its configuration which would remain unaltered until 1975, when a third TV channel was established by Law.

Though it plays the leading role in this dialogue with cinema, TV is not the only medium on stage. Therefore, as Peppino Ortoleva stated: "The history of a medium cannot be traced without taking into consideration the presence of all the others. In every historical time there is, in fact, a variety of media which define one another, meaning that each one of them defines the *field* in which they operate as well as the *borders* among them."[2] For instance, let us focus on the chronological element. According to Giovanni Ragone, in 1977, the conclusion of a "second phase" in the publishing sector as a modern industry takes place. During the 1960s, the publishing

sector reorganises itself by means of bestsellers, pocket literature, genre literature, and under the influence of the counterculture, but then there is a "sharp decline after 1977, in the years of terrorism and the creation of the private TV channels. [...] Social models, political authority and ideologies face a deep crisis. Culture as a whole undergoes a restoration whose protagonists are mass media, while the printed paper will have to integrate itself into a flux based on voice and body."[3]

Let us also take into consideration comics. 1962 is the year of the appearance of *Diabolik*, which will have a strong influence on the Italian national production, opening up the way for that "black" strand which will become a real social phenomenon in the following years, or, to use to the words of Pietro Favari, the "authentic folk and popular" side of Italian comics.[4] Freeing itself from sexual taboos, "black" comics will gradually degenerate into the sadic/erotic, leading directly to pornography in the mid 1970s and going through a process of involution analogous to the one which affected cinema.

At the beginning of the 1960s, even the industry of picture story[5] is influenced by some changes: in 1961, a new publisher named Lancio enters the market, renewing narrative techniques, graphics and contents and contributing to the diversification of the offer. Following the cinematographic and television models, many publications inspired by genres such as crime, western, horror and adventure were born. As a result, a higher level of intermediality in the process of production became even more pressing in order to ensure the consensus and confirmation of its consumers.

Therefore, since the 1960s, a modern and industrial culture, based on mass consumption, establishes itself in Italy. Cinema operates within a thick net of intertextual and intermedial relations which must be taken into consideration in order to understand the production patterns and the communication strategies. Spectators, on the other hand, have become "multimedia" spectators: that is to say, they experience on a daily basis several different forms of communication, all of which are strictly intertwined one with the other.

In order to study a phenomenon such as that of episode films in the 1960s and 1970s, intermediality and intertextuality reveal themselves to be powerful and efficient analytical tools. On the one hand, there are recurrent thematizations and attempts to incorporate different languages, and the structure of episode film itself seems to have a lot in common with other coeval communicative forms (such as the TV programming or *Carosello*); on the other hand, in the corpus taken into consideration, it is possible to trace a series of intertextual strategies which frequently emerge: quotations, allusions, parodies of cinematographic genres or of specific films. More often than not, we can also trace several linguistic elements, which seem to allude to and also to "metaphorize" the mechanisms of vision, or which work towards interrupting the narration with stylistic tricks, sometimes by directly addressing the spectator. It is the case in which viewing is possible only through specific optical instruments, such as telescopes, periscopes, keyhole limpets, or when viewing is subject to the representation of sets, stage, recording studios, or even to the presence of freeze-frames, writings, captions, the use of hand-held camera with an expressive function, and an extra-diegetic gaze directly turned toward the spectator. Thus, we might surprisingly notice the presence of linguistic means belonging to the contemporaneous French Nouvelle Vague and the modernist language. In this case, what we have is not the use of a language aimed to a cinema of self-reflexivity and to the consideration of its mechanisms, but rather a series of expedients used in a purely attractional way. These expedients seem to be taken from other fields of entertainment, and they are the result of intermedial exchanges, together with the heritage of the music-hall, with which episode films share many structural affinities, and also a comicity founded on short gags, brief comic skits, libertine jokes, and stemming from a low and popular culture.

Ugo Gregoretti, who, not surprisingly enough, is a director known for his work in television, offers us an emblematic example in *Il principe azzurro*, one of the episodes of his *Le belle famiglie* (1964): some characters look directly into the camera, a feature at the time deemed to be a breach in the field of cinematographic

expressive codes, one inspired by the language of advertising, as it is possible to tell from the stereotyped expressions and the jingles pronounced by the characters. Actually, the sense of a radical rift is softened by the fact that the direct gaze into the camera coincides with an imaginary subjective shot of the episode's protagonist, Maria (Annie Girardot), a poor girl of Southern Italy who passes her time reading women's illustrated magazines and watching her neighbors' television, and who also dreams of a perfect family life like that of the *Carosello* spots (figg. 1-2). Similar examples of direct gaze into the camera can also be found in *Guglielmo il dentone* by Luigi Filippo D'Amico (*I complessi*, D. Risi, F. Rossi, L.F. D'Amico, 1965), where the famous "big-tooth" character played by Alberto Sordi takes part in the RAI competitive examination for television anchormen (fig. 3). An episode that is entirely constructed with the purpose of showing the television apparatus of that time, with its running mechanisms and its stars.

Another really interesting example is the episode *Sadik*, directed by Gian Luigi Polidoro in the film *Thrilling* (E. Scola, G.L. Polidoro, C. Lizzani, 1965). The episode, inspired by the homonymous "black" comics by Nino Cannata, reveals a strong contamination between cinema and comics. Besides representing the comics mania of that time, *Sadik* uses a linguistic and visual repertoire taken from comics that is unusual for cinema: space and light organized as in a vignette, balloons, captions, noises reproduced by writings, onomatopoeias pronounced by characters and, above all, freeze frames and slow motion that reproduce the fixity of the comics which break down cinematographic continuity (fig. 4). Other examples of balloons, captions, writings or frame stop inspired by comics can be found in *Operazione Mercedes* (*I soldi*, G. Puccini, 1965), *Una sera come le altre* by Vittorio De Sica (*Le streghe*, L. Visconti, M. Bolognini, P.P. Pasolini, F. Rossi, V. De Sica, 1967), *Il mostro della domenica* by Steno (*Capriccio all'italiana*, M. Monicelli, Steno, M. Bolognini, P.P. Pasolini, P. Zac, 1968).

A good periodization, therefore, requires examination of the films suggesting the "terms" *a quo* and *ad quem*, while leaving aside the needs of the historian. In our case, the films who find themselves on the border of the periodization could not be better examples. The first one is dated 1961 and its title is *Pesci d'oro e bikini d'argento* directed by Carlo Veo. This film is of particular interest because by placing itself at the merging of radio, television and record industry and trying to find a cinematographic expression for elements originated by different media, it represents the new intermedial trend. Several characteristics of the game show on which the plot is based are directly taken from some successful TV and radio shows of that time, especially *Campanile sera* and *Il Musichiere*. Moreover, though clumsy, *Pesci d'oro e bikini d'argento* is the first attempt to construct the entire plot and narration as a programme schedule. In this case, a radio schedule which already alludes to the TV one (fig. 5). This is an important indicator of the fusion among different media language which will become typical in the following years; it is also an indicator of the forthcoming television predominance in the entertainment industry.

If this is the reason why *Pesci d'oro e bikini d'argento* can be considered as being located at the beginning of a path based on intermediality and leading into the episode film of the 1960s and 1970s, it is also evident why at the end of this path we have put a movie such as *Signore e signori, buonanotte* (L. Comencini, N. Loy, L. Magni, M. Monicelli, E. Scola, 1976), in which the TV schedule is completely absorbed into the cinematographic narration, in such a way as to become a real narrative flux. *Signore e signori, buonanotte* reproduces the schedule of an imaginary television channel, representing the point of arrival of the dialogue between cinema and television developed in the 1960s and 1970s (fig. 6). This film shows a high level of awareness of the functioning mechanisms of the small screen. It is not just a thematization, an allusion, or an imitation anymore. There is, in fact, a total overlap, both formal and structural, a whole reproduction of the TV flux. Some scholars have chosen *Signore e signori, buonanotte* and other coeval films as turning points for this long period of time. As Jean Gili stated:

> *If, during the 1960s, episode films as* I mostri *and others of the same genre had offered some of the most incisive portrait of Italian society, during the 1970s this kind of film is used to take stock of an entire epoch. Two films produced in a very brief span of time represent this attempt to join together the different aspects of reality,* Signore e signori, buonanotte *(1976) and* I nuovi mostri *(1977).*[6]

In light of the portrait of the Italian society of the time that they offer, Gili assigns to these two films a significant value. As far as *I nuovi mostri* (directed by Mario Monicelli, Dino Risi, Ettore Scola) is concerned, he considers the episode *L'elogio funebre* as the epitaph of the Italian comedy, together with an entire field of entertainment which has its roots in the music hall.

In conclusion, I would like to highlight the crucial points of my hypothesis: in the case of episode film, the reference to other periodizations (such as those of the Italian comedy, those of the industrial phases of Italian cinema, or those taken from the political-social history of Italy) would be reductive, if we do not take into consideration the history of consumption. The tendency of episode film to attract other expressive modes and to stimulate intermedial vectors of story-telling and of cinematographic language, stresses the need to observe the history of other forms of mass media, in order to identify with precision perimeters, forms and duration of a specific phenomenon.

Going from the easily identifiable phenomenon such as the episode films to wider processes, the hypothesis – as for now only a hypothesis – is that a significant part of Italian popular cinema of the 1960s and 1970s might take advantage of a more articulated internal periodization through the adoption of an intermedial perspective, since intermedial relations massively affects the peculiar nature of Italian cinema of that time.

Illustrations

1-2. *Il principe azzurro* (*Le belle famiglie*, U. Gregoretti, 1964): Maria's daydreams of her mother advertising the imaginary Franklin broth as in a *Carosello* spot, and of herself singing the jingle "Prosit prosit prosecco" and winking at the *Carosello* Cinzano jingle "Cin cin Cinzano."

3. *Guglielmo il dentone* by L.F. D'Amico (*I complessi*, D. Risi, F. Rossi, L.F. D'Amico, 1965): Guglielmo, the TV anchorman candidate.

4. *Sadik* by G.L. Polidoro (*Thrilling*, E. Scola, G.L. Polidoro, C. Lizzani, 1965): Renato (Walter Chiari) playing Sadik, in a shot that uses freeze frame and balloon.

5. *Pesci d'oro e bikini d'argento* (C. Veo, 1961): the radio anchorman Carlo Croccolo as himself.

6. *Signore e signori, buonanotte* (L. Comencini, N. Loy, L. Magni, M. Monicelli, E. Scola, 1976): the TV anchorman Paolo T. Fiume (Marcello Mastroianni).

Notes

Many thanks to Veronica Innocenti and Gloria Lauri-Lucente for the translation and the revision of this text.

[1] F. Colombo, *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*

(Milano: Bompiani, 1998), p. 248 and p. 253 (my translation). Original text: "le grandi correnti che hanno percorso la storia culturale del nostro paese sono in fase di magmatico confronto, e porteranno a sviluppi del tutto imprevedibili. [...] Il passaggio alla modernità del nostro paese comporta dunque in primo luogo una riarticolazione dei giochi e una ridefinizione dei ruoli dei giocatori."

[2] P. Ortoleva, "Storia della televisione, storia del cinema, storia dei media," in V. Zagarrio (ed.), *Cinema TV. Film, televisione, video nel nuovo millennio* (Torino: Lindau, 2004), p. 82 (my translation). Original text: "la storia di un medium non può essere fatta senza tenere conto dell'esistenza degli altri. In ogni epoca storica esiste, infatti, una varietà di mezzi di comunicazione che si definiscono a vicenda, nel senso che definiscono il *campo* in cui ciascuno di essi agisce, e anche i *confini* tra l'uno e l'altro."

[3] G. Ragone, "L'editoria," in M. Morcellini (ed.), *Il Mediaevo italiano. Industria culturale, Tv e tecnologie tra XX e XXI secolo* (Roma: Carocci, 2005), p. 334 (my translation). Original text: "[L'editoria libraria è] in calo netto dopo il 1977, fra gli anni di piombo e il lancio delle TV private. Finisce qui, e non solo in Italia, la seconda fase dell'editoria/industria moderna. Vanno in crisi i modelli sociali, gli assetti di potere, le ideologie. La cultura nel suo complesso si avvia a una ristrutturazione che ha come protagonisti i media audio e video, e la carta stampata dovrà integrarsi sempre più in flusso fondato sulla voce e sul corpo." See also: G. Ragone, *Un secolo di libri: storia dell'editoria in Italia dall'unità al post-moderno* (Torino: Einaudi, 1999).

[4] P. Favari, *Le nuvole parlanti. Un secolo di fumetti tra arte e mass media* (Bari: Dedalo, 1996), p. 106.

[5] On picture story see: E. Detti, *Le carte rosa. Storia del fotoromanzo e della narrativa popolare* (Scandicci-Firenze: La Nuova Italia, 1990); A. Bravo, *Il fotoromanzo* (Bologna: il Mulino, 2003). On picture story and its relation with cinema: L. Cardone, *Con lo schermo nel cuore.* Grand Hôtel *e il cinema. 1946-1956* (Pisa: ETS, 2004).

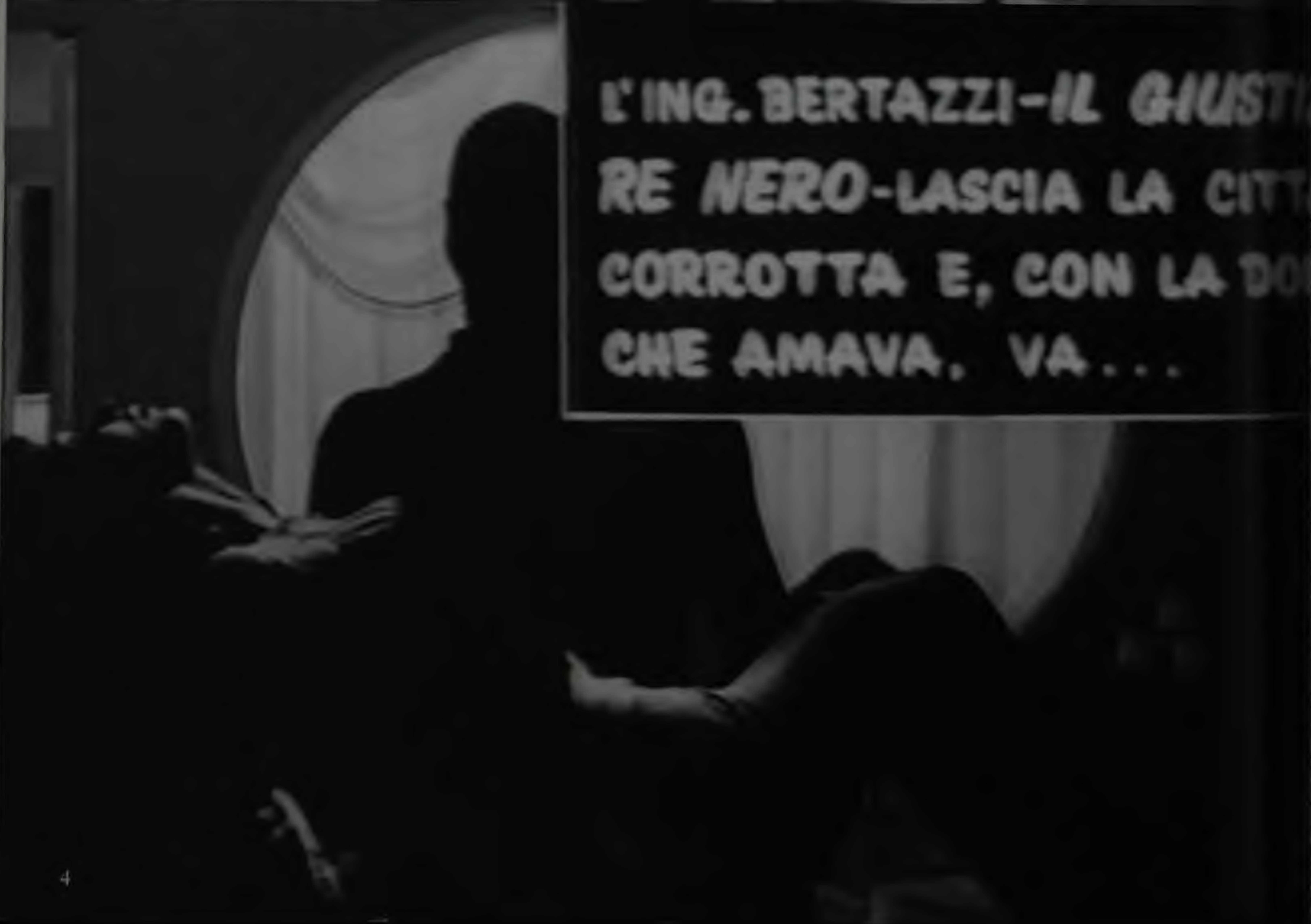
[6] J.A. Gili, *La Comédie italienne* (Paris: Henry Veyrier, 1983), p. 163 (my translation). Original text: "Si, au cours des années soixante, les films à sketches avaient fourni avec *Les Monstres* et autres entreprises du même genre quelques-uns des portraits les plus incisifs de la société italienne, ce mode d'approche se retrouve dans les années soixante-dix comme une espèce de bilan mis à jour. Deux films réalisé à peu de temps d'intervalle représentent cet effort pour cerner la réalité dans son apparente diversité, *Signore e signori, buonanotte* (1976) et *I nuovi mostri* (1977)."







3


L'ING. BERTAZZI-IL GIUST
RE NERO-LASCIA LA CIT
CORROTTA E, CON LA
CHE AMAVA, VA...

4




DOM.

John David Rhodes, University of Sussex

Place as Period: The Case of EUR

The novelist Elizabeth Bowen visited Rome off and on during the 1950s; one of the results of which was a travel book called *A Time in Rome* (1960). The book opens with an exhausted Bowen, barely able to stumble from her room in the Hotel Inghilterra, off the via dei Condotti, to find dinner in nearby (now defunct) Rainieri. Her itinerary takes in the usual sites: Forum, fountains, Aurelian wall. But she is a writer who is unusually attuned to varieties of built space, and so she casts her eye towards the suburbs as well. Near the end of this (odd and elegiac) book, Bowen describes her visit to the Esposizione Universale Romana or EUR, as it is commonly called today – what was to have been (had World War II not intervened) a world's fair and exhibition of Fascist progress, built just seven kilometers to the south of central Rome. The episode's most compelling passage is her description of the Palazzo della civiltà italiana, the project's most famous structure which Bowen describes thus:

> *[An] immense columbarium-structure consisting almost entirely of arched apertures. On each of its six floors, pierced by daylight, statues could be seen standing [sic]; and the approaches were guarded at the four corners of its terrace by nude colossi, with Neanderthal foreheads and bulging biceps, each with a cubist horse. This is a landmark for miles – today, the irresponsible little Metropolitana railway train had put me off immediately underneath it, on the exterior side, so that I could no wise enter the exhibition without passing near it, which I was loth to do. Later, while I was gazing at it from the central square, a safe distance, I saw a long file of German seminarists, in their scarlet soutanes, sweep up the terrace steps and into the arches – the effect was, a trickle of blood reversed, returning to the wound.*[1]

EUR as wound: unresolved, open, terrifying, mystifying, out of place and out of time. And EUR as object of visual allure: almost irresistible, claiming our gaze and eliciting an aesthetic and aestheticised response. In this essay I want to explore how the traumatic glamour of EUR, captured here by Bowen, becomes a major preoccupation for postwar Italian filmmaking.

In an historical era characterized, throughout Italy, by the pressing concerns of massive migration to cities (in particular Rome, the capital), debates around urban planning, housing shortages and the production, at an accelerated rate, of housing, it is perhaps no wonder that this newly and extravagantly urbanized area of Rome might become, as I shall here argue it does, a visual trope in postwar Italian cinema. Something more than mere location (as setting), EUR becomes an historical marker for a shift, or series of shifts, in Italian cinema. It is the medium through which Italian cinema, as a specialized branch of Italian modernism, historicises itself in relation to the past and also acts as the medium through which it thinks about history. For Italian filmmakers of the postwar period, EUR acts as both material substratum and as symbol, something that must be deployed or assimilated in their various responses to Italian postwar modernity.

I want to proceed now to look briefly at the history of EUR as a Fascist project, and then to turn to several key moments of its appearance in postwar filmmaking in an effort to describe or to chart its function as periodizing marker and as historical allegorical trope. In so doing I hope, moreover, to be able to offer some comment on the ambivalences that characterize the phenomena of Italian modernism.

As mentioned already, EUR began its life as a would-be World's Fair. Italy had submitted a request to host the next World's Fair (scheduled for 1941) in 1935. On 25 June 1936 the Bureau International des Expositions granted Italy's request. This date fell roughly six weeks after Mussolini's proclamation of a new Italian empire following the fall of Addis Ababa on 5 May 1936 and three weeks before the economic isolation of Italy was lifted by the League of Nations.[2] In other words, the neighborhood is emphatically a product of the regime that desired, designed, and built it, but also a product of its worst (colonialist and therefore implicitly racist) excesses.

1941 was, as the regime could not have failed to notice, suggestively proximate to 1942, the year that would mark twenty years of Fascist "progress." The regime slyly began to advertise it as the "Exposition of 1941-42" and eventually simply E 42, the Bureau having by that time given its permission to Italy to hold the exposition a year later than originally intended.[3] The mere fact of the anniversarial intentions of EUR immediately suggests its relation to the problematic of periodization. The deepest intentions of its framers were to deploy it as a period marker, or a marker of periods: the Fascist period (1922-42) that filled up the space-time of whatever came before it and the same Fascism that would continue (it was hoped, believed) as an ongoing, self-generating period (1942-?) that would extend into time, yet without ever aging.

This aporetic notion of the future as unending present is indicated in the official rhetoric that announced the aims of EUR. Like many or most world's fairs, its constructions were to be a mixture of temporary and permanent constructions. Those buildings that survive as its most famous were originally conceived to be ambassadors to posterity. Witness these lines from Vittorio Cini, appointed by Mussolini as General Commissioner of the Ente EUR, the agency set up to administer the construction and management of the project, in which Cini describes the guidelines for the style of the buildings in the exposition:

> *L'Esposizione di Roma tenderà a creare lo stile definitivamente della nostra epoca: quello dell'anno XX dell'Era fascista: lo stile "E'42." Ubbidirà a criteri di grandiosità e monumentalità. Il senso di Roma, che è sinonimo di eterno e di universale, prevarrà – è da augurarsi – nell'ispirazione e nella esecuzione delle costruzione destinate a durare, in modo che fra cinquanta o cento anni il loro stile non sia invecchiato o, peggio, invilito.*[4]

The notion of a style that does not age subverts a more familiar notion of styles as effects or visible indices of historical periods. Of course, fantasies of unaging duration should not surprise us coming as they do from a regime that sought to invest the notion of Rome as the "eternal city" with a stultifying literalness. The connection to "eternal" Rome (classical, ancient, imperial) was not merely rhetorical. EUR was never understood

merely as something *opposed to* Rome's (actually) ancient center. It was rather understood as a continuation of Rome proper as it proceeded towards Ostia, to the sea and Fascism's longed-for Mare Nostrum. The principal axial street via dell'Impero (now viale Cristoforo Colombo) leads directly back to piazza Venezia. Even more literally, the area occupied by the original exhibition site was planned to occupy an area exactly equal to that of Rome's *centro storico*.

EUR's planning committee included, as of course it would, the biggest names in Italian architecture: Giuseppe Pagano, Marcello Piacentini, Luigi Piccinato, Ettore Rossi and Luigi Vietti. The two most prominent figures in this group were Pagano, architect and editor of the influential magazine architecture *Casabella*, based in Milan, and Piacentini, architect and editor of the rival periodical *Archittetura*, based in Rome, best known for his *piano generale* of the University of Rome, a project to which Pagano also contributed.

Commissions for designing the core buildings of EUR were decided by highly-publicized competitions. However, in 1937 Mussolini named Marcello Piacentini as the superintendent of planning. Piacentini's elevation to this position of authority meant that the project would conform to his desires as he shunted the other committee members' desires to the side. His taste tended decidedly towards historicist, monumental bombast, a predilection signaled by the title of his 1940 essay outlining what would be the look of E 42, "Classicità dell'E 42."[5] The same article culminates in a description of this (oxymoronic) "new classical city" ("nuova città classica"), in which visitors, simply by moving through the various spaces and places of the exhibition, find themselves transported to various periods of Italian civilization, all the while feeling themselves rooted firmly in the Fascist present-as-future/future-as-present.[6]

The architectural values that would prevail at EUR are best and most famously typified by the building that Bowen describes, the Palazzo della civiltà del lavoro. Designed by the team of Ernest La Padula, Mario Romano and Giovanni Guerrini, the building, which beat out more its more rigorously modernist-rationalist competitors (pretenders in glass and steel), is heavily historicist with its monotonous and imposing succession of arches (it is often referred to as the "Cubed Coliseum" – *il Colosseo quadrato*). The plan as submitted called for seven floors, with eleven arches each, and for the building to be made of concrete. Piacentini intervened to see that the building would finally be executed with a shell of travertine – a more classicizing material – and that there be only six floors, with nine arches per floor, a slightly less energetic, more stolid solution.[7]

This building is, of course, the one we see when first we see EUR in its debut appearance in a feature-length motion picture. (Several documentaries were made during the initial phases of construction before the project was abandoned in 1943. One in particular dramatizes a day in the life of a worker at EUR and was made by the filmmaker Corrado D'Errico who also made the city symphony *Stramilano* [1929].) I mean, of course, its fleeting but overwhelmingly important appearance in that ur-text of Italian postwar filmmaking, Rossellini's *Roma città aperta* (1945).

This vision of the building and of the desolate environs of an unfinished, abandoned EUR follows immediately on the heels of the most important and impressive moment in the film: the death of Pina. Here we see the *Colosseo quadrato* looming in the background; the building is an absurd ghostly presence – something that already obsolete. Looking at this image in 1945 (the date of the film's release), one might have even projected that the building would share the same fate as the regime that built it, which would be, in terms of the periodizing, historiographic rhetoric of the film, extinction. Instead, EUR suffered (or perhaps enjoyed) a different fate, and one shared by the regime: recuperation as convenient political other.

Despite how fleetingly we glimpse EUR in this shot, its place in the film's narration endows it with a significance that outlasts its onscreen duration. Clearly we are meant to regard it as hostile and false, something that belongs to the corrupt world of Fascism and Nazism which these partisans have struggled and sacrificed themselves to destroy. More importantly, the shot's rhetorical use of EUR prefigures much of the way in which the

area has been understood and used by later filmmakers as a sort of architectural-historical-ideological shorthand. (The building's situation in the background, of course, rhymes in terms both visual and symbolic with the use of St. Peter's at the film's end – when the child partisans are seen against the backdrop of the great baroque dome.)

The opposition that the film sets up between the past and the future, between the Fascist state, emblem of which is EUR (and specifically this building), and the church, emblem of which is St. Peter's, must have been reassuring in 1945. However the use of buildings as rhetorical, symbolic forms is indicative of the way in which Rossellini's vision of the Resistance and the future its struggle implies for Italy smooth over uncomfortable historical truths: the easy symbiosis of Catholic church and Fascist state after the conciliation of 1929; the fact of *Italian* fascism itself; the collaboration during the occupation between Italians and Nazi forces, and so on. I want to argue here, though, that this architectural-symbolic shorthand works particularly powerfully through its documentary deployment of *actual place*: the site of EUR. Many of the film's most rhetorically charged scenes (those of the interrogation of Don Pietro and the interrogation and torture of Manfredi at Gestapo headquarters) were quite obviously filmed on a set. Those scenes give a sense of being hermetically sealed off from "Italian" life as such, from the recognizable actual geographic locations, like EUR, like St. Peter's. Contemporary Italians might have liked to think that such a binary division of space – both moral and architectural – between themselves and the Nazi occupiers was both definite and true. Should they ever doubt such a neat division shown to them by the obvious binary fictionalizing of the movie, then the rhetorical deployment of "real" architecture (Fascist on the hand, Catholic on the other) would reassure them that even outside "Gestapo headquarters" in the world of actual, inhabitable space, such a division – both ideological and periodical – remained intact and impermeable. In other words, the film's documentary-realist impulse – its documentation of EUR – provides the material support for the melodrama of its rhetorical, moral and perhaps, most importantly, historical claims. The rhetorical use of binary architectural codes (Fascist versus Roman Baroque) – especially in so fundamental a document as *Roma città aperta* – should be seen as contributing to the general failure of postwar Italian culture to investigate radically what impact twenty years of fascist government had had on the Country. Already in 1945 EUR seems to have entered the symbolic imaginary of the culture as a trope whose primary purpose was to define and confine Fascism as historical other, as historical past. The symbolic use of location and architectural monument here describes (and, in a minor way, helps produce) the premature reification of political discourse and a stalling of serious postwar political and historical analysis of the Fascist period and its aftermath.

In a lesser-known Fellini film, a chapter of the anthology film *Boccaccio '70*, entitled *Le tentazioni del dottor Antonio* (1962), EUR (and the Palazzo della civiltà del lavoro) works in a slightly different register. Here EUR, which is itself a sort of model city literally becomes a model – an unreal miniature cityscape onto which the paranoid fantasies/torments of dott. Antonio are projected. Fellini plays with the collapse of location and *scenografia* into one another, as EUR oscillates between being a model city and, quite literally, a model *of* a city. Interestingly, and not, I think, coincidentally, one of EUR's most curious tourist attractions is a huge model (or *plastico*) of ancient Rome, designed by Italo Gismondi (based on the archeology of Rodolfo Lanciani and his Forma Urbis Romae), begun in 1937 and housed in the imposing Museo della civiltà romana.[8] One might credit Fellini with putting in quotation marks the too-easy deployment of EUR to symbolic ends.

While positing EUR as the architectural-historical bad-object (grotesque remnant of a superseded Fascism, or else sterile, eerily teeming and yet sepulchral manifestation of recent consumerist prosperity) seems an attractive enough option for the historicist and ideological projects of postwar filmmakers, in doing so they participate in the same symbolic economy of Fascism itself. For EUR was designed, theoretically at least, to represent unproblematically a transcendental notion of Fascism. Later filmmaking practices, while they wanted to dis-

tance themselves from Fascism (whether from the trauma of historical Fascism or the ongoing banality of the fascism of consumer capitalism), nonetheless re-instantiate the fundamental Fascist belief in EUR as efficacious symbol of a historical epoch. Such a use of landscape and architecture as signifiers of a coherent meaning avoids the messier but richer possibilities of documenting landscape and architecture in all their material ambiguity *before* deploying them as metaphors (historical, political, moral or otherwise).

The first director to treat (or attempt to meet) EUR on more purely phenomenological terms is Michelangelo Antonioni in his 1962 film *L'eclisse*. This film, which is the contemporary of the films by Fellini and De Sica, plunges its viewers into the strange landscape of the postwar EUR of smart flats, broad, empty parks, wide streets, high rises and zebra crossings. In so far as it avoids the Fascist era constructions, concentrating instead on the middle class domestic constructions that went up in the 1950s, the film shows us far more of EUR than had previously been seen in film. The film's first scene locates us in EUR[9] when the character Vittoria (played by Monica Vitti) pulls the curtains back in her lover's flat to reveal Pier Luigi Nervi's "Fungo" – the large water tower that rather ominously punctuates the EUR skyline. Given the rhetorical impulse already at work in earlier films that use EUR as setting, many critics have sought to interpret *L'eclisse* along the same lines, which is to say, they interpret EUR as a sterile, alienated place that serves as the fitting allegorical setting for the sterility and alienation of the lives of the central characters. Witness but one such commentator, Sandro Bernardi, who has written quite recently that: "from the beginning when the enormous mushroom-aqueduct of EUR appears behind the window, emblem of modernity and the nuclear threat, it seems to preside over the distancing of people from one another."[10] Later Bernardi also calls the EUR that we see at the film's end a "place without history."[11] Against this I would say: places always have histories, and it is our job to understand them.

For what *L'eclisse* really seems to set out to do is to compile a catalog of the visual, aural and haptic stimuli of suburbia, *all'italiana*. This Antonioni does without recourse to casting his location in received rhetorical forms that compliment viewers' sense of superiority over things like modern suburbs or that compliment their "antifascist" politics.[12] In this sense Antonioni's is the first anti-rhetorical use of EUR as setting. However, interestingly for the purposes of considering it in terms of periodization, the film seems to use its location in EUR as a method of insisting on this place as the place of the now, and of the now as a pre-future, a time with which we have not quite caught up. The film's challenging ending-that-is-not-one might be described in similar terms: unfamiliar but not terribly so, modernist, but approachably thus.

In a film released only two years later, *L'ultimo uomo della terra* (U. Ragona, 1964), a sci-fi/zombie-horror film starring Vincent Price as the epopymous "last man," EUR is used in a way that seems to extend – perhaps even parody – its use in *L'eclisse*. EUR here stands in for a world with no future, or with a future as pure repetition: *Groundhog Day, in anticipo*. Not only are the zombies and Dr. Robert Morgan (Price's character) locked into a seemingly endlessly series of un-dead repetitions (every day like the last), so too does the film repeat shot set-ups and narrative passages (which are also passages through the space of EUR) already familiar to us from *L'eclisse*, as if *L'ultimo uomo* was itself a B-movie zombie version of its art cinema predecessor. Moreover, the deployment of EUR as the site of the collapse of present and future into an iterating sameness would seem to return us to the early Fascist vision of EUR, articulated by Cini, as unaging, eternal.[13]

I want to close simply by looking at one last example from recent Italian cinema, that of Gabriele Muccino's *L'ultimo bacio* (2001),[14] in which EUR appears, but now seemingly unencumbered by the rhetoric of periodization. In this film EUR's non-rhetorical appearance suggests that it has acceded to the condition of simply being another place where rich people live – that it has outlived its serviceability as historical or ideological marker. We might long for the overheated rhetorical-historical use of EUR in *Roma città aperta*. A film like *L'ultimo bacio* is historical only in a negative sense: we catch its historicity in its apparent (and willful) disengagement from the historical, which is also to say from the political. However, knowing something, as we do,

about EUR might mean (if we are stubborn enough readers) that the material history of this place can not but leak back into the picture, might make us wonder what period we live in now in which location seems not to matter. An EUR reduced to a bland backdrop to bland straight boys getting drunk might tell us as much and as uncomfortably as it ever has.

Illustrations

1. *L'eclisse* (M. Antonioni, 1962): Vittoria and Nervi's "funghetto."

2. *L'ultimo uomo della terra* (U. Ragona, 1964): *L'ultimo uomo della terra* as "B-movie remake" of *L'eclisse*.

3. *Le tentazioni del dottor Antonio* by F. Fellini (*Boccaccio '70*, V. De Sica, F. Fellini, L. Visconti, M. Monicelli, 1962): EUR as model in *Le tentazioni del dottor Antonio*.

Notes

[1] E. Bowen, *A Time in Rome* (London: Longmans, Green & Co., 1960), pp. 162-163.

[2] G. Ciucci, "The Classicism of the E 42. Between Modernity and Tradition," *Assemblage*, no. 8 (February 1989), p. 79.

[3] *Ibid.*, p. 80.

[4] G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo* (Torino: Einaudi, 2002), p. 184.

[5] M. Piacentini, "Classicità dell'E 42," *Civiltà. Rivista bimestrale dell'Esposizione Universale di Roma*, vol. 1, no. 1 (21 April 1940), pp. 23-30.

[6] A longer version of this essay will pursue the various and highly politicized architectural discourses that debated whether E 42 would follow the path charted by the Rationalist movement which was earlier the favorite of the regime and whose most famous exemplar is Giuseppe Terragni, or the tendency typified by Piacentini's work and interests. The latter, of course, won out: monumentality, axial planning, collonades, arches and travertine.

[7] I have read only one account of the travertine versus concrete story: cf. R. Bossaglia (ed.), *Ritratto di un'idea. Arte e architettura nel fascismo* (Roma: Mondadori/Edizioni Cinquantasei, 2002), p. 101.

[8] The model was planned by Gismondi for the Mostra augustea della romanità (1937). It reproduces the city of Rome at the time of Costantine and occupies an area of 200 square meters (scale 1:250).

[9] Although the film really was shot on location, in fact, this shot of Vittoria (Monica Vitti) looking out the window at the tower is faked. Antonioni actually put a photograph of the tower outside the window for visual and "locational" (or symbolic?) effect. This bit of trickery is unlike the rest of the film's rather literal representation (or documentation) of EUR.

[10] S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano* (Venezia: Marsilio, 2002), p. 177 (my translation).

[11] *Ibid.*, p. 180 (my translation).

[12] Which is also interesting given that Antonioni has actually worked on EUR in the period of its first constructing, prior to Italy's entry into World War II.

[13] In the longer version of this essay I explore the strikingly memorable uses to which Bertolucci puts

EUR (particularly Adalberto Libera's Palazzo dei congressi, which lies at the opposite end of the street on which the *Colosseo quadrato* sits), in which the area appears as synedochic signifier of historical Fascism itself (as in *Il Conformista* [1970]), or as un-locatable fragment of modernist architecture (as in *Partner* [1968]). There is not time to treat these (and the many, many other possible examples) in this essay. I also want to signal the use of the same building by Libera in Elio Petri's *La decima vittima* (1965) as signifier of an unspecified fragment of the "near future." But these glancing examples re-inforce my central concern: EUR is a medium for the work of periodization.


Less familiarly than all these examples, the work of contemporary artist Gea Casolaro in her series *Visioni dell'EUR* (2006) continues – in a quite literal way – this meditation on EUR as periodizing medium for the thinking through of Italian modernity and Italian (cinematic and architectural) modernism. However, in Casolaro's work the disquiet and uncanniness that has seemed to haunt EUR has here receded; now EUR functions comfortably as an archive of the past, one in which (mass) cultural memory (aka, the movies) overlaps (here literally, on the plane of the image) with personal, familial memory. Each film frame might have been a snapshot; each snapshot a still from an obscure post-war genre film – a forgotten Petri, or Olmi, or a minor De Sica.

[14] I will only gloss here the mildly suggestive way in which its title rhymes with *L'ultimo uomo della terra*.



1









3



François de la Bretèque, Université de Montpellier III

Périodes? ou écoles nationales? Histoire? ou géographie?

Périodiser est une opération qui ne concerne pas que les historiens professionnels, mais également le citoyen ordinaire qui a besoin de se situer dans le temps. C'est une opération intermédiaire entre la pensée critique du temps sociétal et la mémoire des individus. Périodiser, c'est aussi établir des discontinuités qui prennent en compte les stratifications différentes des diverses mémoires qui se recouvrent dans celle d'un individu.[1] Ma contribution part du constat général que pour penser l'évolution dans le temps on a besoin de la spatialiser. Les métaphores dont se servent mémorialistes et historiens en apportent une confirmation. Par ailleurs, le cinéma s'est développé dans le temps, mais aussi dans l'espace et les histoires générales ont toutes eu des problèmes pour concilier l'évolution générale et la description des cinématographies par nationalités. Pour saisir à la racine la mise en place de ces paradigmes de périodisation, j'ai choisi des auteurs qui ne sont pas des historiens et n'avaient pas la prétention de l'être (René Clair, Bouquet/Fescourt, Jasset), mais chez lesquels on saisit à la racine la conscience qu'un bloc de temps se détache et qui sont à la recherche de paramètres adéquats pour le décrire. Je m'attacherai à deux moments: 1925 puis 1911. Mais je partirai d'abord d'un point un peu plus proche dans le temps.

Le moment 1935

Il faut citer pour commencer les célèbres lignes de la première page de l'*Histoire du cinéma* de Bardèche et Brasillach dans sa version de 1935:

> *On pouvait autrefois commencer un livre comme celui-ci en rappelant aux spectateurs de Greta Garbo ou de Charlie Chaplin qu'ils avaient naguère connu les temps héroïques du cinéma. [...] Aujourd'hui, entre ces temps et nous, on a tendu la corde du passé. L'histoire du cinéma, maintenant, c'est de l'histoire. Une génération est venue pour laquelle le*

> *cinéma est un art rangé, arrivé, on étudie son enfance comme on étudie la peinture impressionniste [...]. Le cinéma a levé l'ancre qui l'attachait à nous-mêmes. En dix ans, il disparaît, avec ses fantômes, ses étoiles, comme disparaît de la place provinciale le souvenir même du cirque avec ses écuyères et ses chevaux.*[2]

Cette page nostalgique a souvent été commentée comme révélant une claire conscience du passage inéluctable de la posture mémorielle à la posture historienne. Elle présente encore deux intérêts dans l'optique qui nous occupe ici.

D'abord, elle fait apparaître que cette rupture douloureuse est nécessaire pour que des césures deviennent visibles pour organiser le passé, césures qui s'expriment ici par tout un champ métaphorique: la corde que l'on tend, le bateau qui "lève l'ancre", les baladins qui désertent la place du village. Métaphores sur lesquelles il y aurait beaucoup à dire, il me semble: la référence à Rimbaud, à Apollinaire, le cordon ombilical que l'on coupe, spatialisant ainsi la conscience temporelle, ce qui donne une clé pour la suite de ce que j'aurai à dire.

D'autre part, on y sent que la temporalité du cinéma est une temporalité à part dans l'évolution des sociétés humaines: une temporalité accélérée. "En dix ans, il disparaît": pour l'une des premières fois, le rythme décennal (dont Mitry essaiera de faire un principe de découpage) semble s'imposer de lui-même comme un équivalent des siècles de l'historiographie traditionnelle.

Dix ans, justement, suffisaient-ils pour que l'on ait considéré qu'un chapitre était clos? En 1905, non sans doute, mais on ne dispose pas d'assez de témoignages pour en juger. En 1915? Nous y reviendrons, car cette date sera en effet considérée comme une césure majeure, mais ce sera a posteriori.

Je commencerai donc en 1925, soit dix ans avant la première publication du texte que j'ai cité tout à l'heure. Je reviendrai ensuite en arrière.

Le moment 1925

René Clair

Clair commence à écrire sur le cinéma en décembre 1922. Il publiera très régulièrement des articles entre cette date et 1935, parallèlement à son activité de réalisateur. Reporter à *L'Intransigeant* (sous le pseudonyme de Jean Després), puis critique à *Paris-Journal* et dans *Le Théâtre et Comœdia Illustré* de 1922 à 1924, il poursuivra dans *Les Cahiers du mois*, *Le Figaro Littéraire*, et d'autres organes.[3]

Il a réuni quelques-uns de ces textes en les commentant et en les discutant dans deux ouvrages: *Réflexion faite. Notes pour servir à l'histoire de l'art cinématographique de 1920 à 1950* (Paris: Gallimard, 1951) et *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui* (Paris: Gallimard, 1970). C'est justement, cette extension dans le temps de l'écriture auquel je vais m'intéresser, tout en essayant de reconstituer le premier état de sa pensée vers 1924. Commençons donc par rétablir la chronologie que Clair s'est employé à brouiller et à déconstruire dans ses deux ouvrages anthologiques.

En 1923 paraît un article qu'il intitule "La Tradition de 1900".[4] On y lit un éloge, précoce à cette date, surtout sous la plume d'un jeune critique, du cinéma du début du siècle.

> *Les auteurs des premiers films, en 1900, ne se trompaient pas. L'erreur est née en 1908 avec les premières adaptations théâtrales.* L'Arroseur arrosé, *cet ancêtre du film comique, naissait d'une conception purement cinématographique [...]. Il serait intéressant de renouer avec la tradition de 1900.*

On trouve là le début d'une intuition, allant certainement contre l'opinion majoritaire, qui ira en se renforçant au fil de ses écrits.

Le 1° novembre 1924 il publie dans *Le Théâtre et Comœdia Illustré* n° 39, supplément *Films* n° 28, un texte ("Avant l'*Entracte*") destiné à présenter son premier film, le fameux *Entr'acte*.[5] Il s'agit d'un plaidoyer général pour l'idée que le cinéma a été créé pour enregistrer le mouvement. Cela lui permet d'affirmer que "la principale tâche de la génération actuelle devrait être de ramener le cinéma vers ses origines" et lui fournit l'occasion d'un vibrant éloge du cinéma des frères Lumière:

> *S'il est une esthétique du cinéma, elle a été découverte en même temps que l'appareil de prises de vues et le film, en France, par les frères Lumière. Elle se résume en un mot: "mouvement" [...] si nous voulons que le cinéma croisse en force, respectons cette tradition oubliée, revenons à cette source.*

Certes, le point de vue n'est pas ici celui d'un historien mais d'un praticien qui plaide pour ses choix et précise où il va chercher son inspiration (cf. ses déclarations d'intention pour la promotion du *Voyage imaginaire*[6]). Mais il faut voir derrière cet objectif explicite, outre une demande de réhabilitation, le sentiment que le cinéma de 1900 constitue un bloc spécifique. Clair était très content de cet article, il le dit lui-même et a choisi de le réinsérer et de le commenter dans ses deux anthologies, comme nous allons le voir.

Début 1926 a lieu un événement dans le petit univers naissant des cinéphiles parisiens. Le Studio des Ursulines, destiné à devenir le temple de l'avant-garde et du cinéma expérimental, ouvre ses portes[7]. Le programme d'ouverture comportait: *La Rue sans joie*, *Entr'acte* et un montage intitulé *Cinq minutes au cinéma d'avant-guerre.* René Clair, qui y assistait et y participait, a été suffisamment marqué par cette séance pour y revenir à plusieurs reprises, en 1947 et en 1951, dans un autre après-guerre.

En 1947 donc, ouvrant une exposition Méliès à Bruxelles, Clair prononce un discours dans lequel, faisant référence à la réaction du public à cette séance, il se souvient avoir brusquement pris conscience du vieillissement accéléré auquel sont condamnées les formes cinématographiques.[8]

> *Parmi les dates importantes de l'histoire du cinématographe, on omet souvent d'en citer une que ne peuvent oublier ceux qui furent jeunes en ce temps-là: 1925, année où s'ouvrit à Paris le studio des Ursulines. Sur l'écran de la petite salle dont le nom évoquait "l'ombre douce et la paix" de coiffes de lin, apparurent, un soir, des films pâlis et marqués de ces raies qui sont les rides de la pellicule, et qu'on appelait "films d'avant-guerre". Dans des décors en trompe-l'oeil, des héroïnes de Paul Bourget ou de Marcel Prévost, vêtues d'occasion par Worth ou Doucet, y exprimaient à grands renforts de gestes et de mimiques les sentiments qu'elles éprouvaient pour leurs soupirants à fines moustaches. Et le public de rire [à ces scènes] qui semblaient extraites d'un album de famille animé par un caricaturiste sans mesure.*

En 1925, cette séance avait inspiré à l'auteur les notes suivantes:

> *Le cinéma vit sous le signe du relatif. Les auteurs, les acteurs, les œuvres et les idées qu'elles suggèrent passent rapidement. Il semble que le cinématographe, machine à capter la vie, ait voulu défier le temps et que le temps prenne une terrible revanche en traitant à l'accéléré tout ce qui se rapporte à l'écran.*

Christophe Gautier a démontré, à partir des sources primaires, que la politique de programmation du Studio des Ursulines, consistant à juxtaposer des bandes primitives en première partie et des films d'avant-garde en seconde, reposait sur une certaine ambiguïté. "On peut se demander" – écrit-il – "si [l']intention [de Tallier] n'était pas finalement de mettre en valeur le cinéma contemporain dit d'avant-garde dont la projection suivait immédiatement celle des bandes d'avant-guerre", les secondes ayant pu servir de repoussoir au premier[9]. Clair, en 1925, s'inscrivait bien dans cette vision de l'histoire préoccupée avant tout du présent.

En 1947, la distance temporelle ayant plus que doublé ("aujourd'hui que l'année 1925 est ensevelie sous une couche de souvenirs à peine moins épaisse que celle qui recouvre 1910"), le mémorialiste se prend à penser que les films contemporains seront dans le futur marqués du même flétrissement inéluctable.

En 1951, la mémoire a encore travaillé et transformé l'impression et les réflexions qu'elle suscitait (il la cite deux fois dans *Réflexion faite*): il se demande désormais si l'on avait le droit de rire de ces images. "Avions-nous le droit de rire de ces œuvres primitives?"[10]

En 1970, enfin, Clair supprime l'allusion à la séance de 1925 et change le titre du chapitre où il reprend certains des textes de 1923 et 1924: ce titre devient "Retour à 1900" (au lieu de "La Tradition de 1900" en 1950, repris de l'article de 1923). La mémoire s'est refroidie, le regard rétrospectif a remplacé la recherche d'une continuité vivante.

Mais quand René Clair place-t-il cette césure entre deux âges du cinéma? A chaud, il a tendance à la placer à sa propre génération, soit en 1925.

Un texte de 1927 intitulé "Les Enfants du siècle" affiche cette conviction de jeunesse.

> *S'il ne meurt pas dans sa jeunesse, le cinéma sera... Au fait, que sera-t-il? Il n'est pas ce qu'il était hier, il ne sera pas ce qu'il est aujourd'hui. Il sera ce qu'en feront les enfants du siècle cinématographique. Notre tâche se limite à préparer l'instrument dont ils se serviront demain.*

Et plus loin:

> *nous attendons beaucoup de cette génération qui, ouvrant les yeux sur le monde, vit aussitôt Douglas se rire de la pesanteur et Charlot de la fatalité. Ces hommes de demain, pour n'être pas venus au film, comme nous, trop tard, ne connaîtront pas nos incertitudes, on peut l'espérer...*[11]

Le titre "Les Enfants du siècle" fait explicitement référence à Musset[12] et le texte s'emballe, d'ailleurs, à l'idée que l'on vit l'équivalent de la révolution romantique et de la bataille d'Hernani. Clair voit sa génération comme une génération sacrifiée, son époque comme une phase de transition, un "âge ingrat du cinéma" (formule que reprendra plus tard Léon Moussinac pour le titre d'un de ses livres)[13]. Le "classicisme", visée idéale, est encore loin, car le cinéma est "pour longtemps encore une révolution".

Déjà en février 1923, dans une critique de *Don Juan et Faust* (M. L'Herbier, 1922), Clair déclarait qu'il se voyait dans "l'époque moyenâgeuse du cinéma" et que l'on en attendait la "Renaissance": transposition des périodisations de l'histoire littéraire française dont les jeunes gens rêvent qu'ils sont en train de la revivre.

En 1933, alors que la rupture du parlant s'est produite, Clair déclare que "le cinéma que nous avons aimé est aussi loin de nous, à présent, que l'avant-guerre" et il établit une curieuse équivalence sémantique entre les expressions: "avant la guerre" et "avant le film parlant".[14]

Les diverses critiques que René Clair publia dans *Le Théâtre et Comœdia Illustré* ne représentent certes pas une esquisse d'histoire du cinéma, mais il est néanmoins intéressant de les parcourir parce qu'on y voit s'ébaucher une tentative de systématisation de ce qui s'est produit depuis les origines du Septième Art. On a l'impression qu'il assigne à chacune des cinématographies la fonction d'avoir apporté quelque chose de spécifique et de nouveau à l'expression cinématographique. Ainsi, en décembre 1922 les Allemands sont crédités de l'invention du "cinéma cérébral". A propos des Suédois, en janvier 1923, il affirme que "les œuvres les plus dignes sont toutes de *caractère national*". En mai 1924, parlant de l'*Opinion publique* (*A Woman of Paris*) de Chaplin, il rappelle incidemment que "c'est avec joie que nous avons constaté l'avance prise par *l'école française* en ce domaine" (les recherches techniques) pour dire ensuite que la forme très simple adoptée par Chaplin montre que "la

forme n'est pas tout". Les Américains sont régulièrement crédités d'une avance indiscutable dans les articles de 1923 à 1924.

Le schéma historiographique qui s'esquisse derrière ces jugements est celui d'une succession des écoles nationales qui construit l'avancée progressive vers le cinéma parfait. Ce n'est que rétrospectivement, en 1951, que Clair explicitera cette conception: il organise les extraits (rangés chronologiquement) des ses critiques des années vingt de façon à construire une progression: d'abord les Allemands, puis les Suédois, ensuite les Français, enfin les Américains.

Il est à remarquer, pour finir cette première partie, que c'est ce même schéma que valoriseront les premiers historiens français, en particulier Moussinac et Charensol.

Le premier avait d'ailleurs fourni à Armand Tallier et L. Myrga l'exergue de la brochure de présentation du Studio des Ursulines en 1926: "un art naît, se développe, découvre ses lois propres, un art qui sera l'expression même, hardie, puissante, originale, de l'idéal des temps nouveaux".[15]

L'Idée et l'écran

Un petit chef d'œuvre de la littérature polémique de ces mêmes années nous permettra de montrer que la mise en ordre de l'histoire était en débat dès cette époque. Henri Fescourt (1880-1966) et son ami Jean-Louis Bouquet (1898-1938), un collaborateur de son producteur Louis Nalpas, décidant de réagir aux idées que répandent dans le petit monde artistique les promoteurs de l'avant-garde, publient à compte d'auteur trois fascicules (décembre 1925-février 1926) qu'ils intitulent *L'Idée et l'écran*.[16] La diffusion sera très limitée mais l'écho de la polémique qu'ils suscitèrent fut large[17]. Les deux auteurs défendent, face à un contradicteur qu'ils inventent et baptisent l'"Amateur", la place et l'importance du récit, les droits du scénario. Ils refusent les effets cinématographiques "gratuits", sans être fermés pour autant aux ressources de l'art de l'image. Contre l'idée de "cinéma pur". Ils affirment que le cinéma gagne au contact des autres arts.

Les deux interlocuteurs (l'"Amateur" et "Nous") se divisent globalement sur leur conception de l'histoire et de la manière de la périodiser. L'un (l'"Amateur") voulant qu'il y ait des ruptures; l'autre valorisant les continuités, les progrès lents, et défendant l'idée qu'il y a des reliquats actifs d'une période à l'autre. Ce sont deux philosophies de l'histoire, deux conceptions de la temporalité des activités humaines, qui s'opposent ici.

Dès les premières répliques est ouvert un débat sur l'existence ou la non existence du cinéma avant 1915.

> L'AMATEUR – *Je ne puis évidemment préjuger de nos descendants. Quant à nos prédécesseurs, je ne m'en soucie guère, car avant 1915, le cinéma n'existait qu'à l'état de larve. Il n'était pas né intellectuellement.*
>
> NOUS – *Nous protestons! Quelque opinion que vous ayez de cette époque, vous n'avez pas le droit de la biffer de vos souvenirs. Imaginez un philosophe qui, étudiant l'évolution d'une science, d'un art, ou d'un mouvement social, négligerait d'en examiner les origines.*
>
> L'AMATEUR – *Je vous répète qu'au point de vue intellectuel je place les origines du cinéma vers 1915-1916, avec l'apparition des premiers beaux films américains.*
>
> NOUS – *Cependant, en 1914, le cinéma avait une forme. Faire un film consistait à choisir une action, et à en présenter les péripéties au moyen d'une série de tableaux concis. L'interprétation ne différait pas beaucoup de celle du théâtre, mais déjà les nécessités photographiques avaient créé une science de l'éclairage et du décor. Léonce Perret, Louis Feuillade, Jasset et bien, d'autres utilisaient avec virtuosité la lumière naturelle et la lumière artificielle. En somme, il s'agissait de narrer des faits avec le plus de clarté possible, en bénéficiant des renouvellements fréquents et instantanés du décor – chose impossible au théâtre.*

L'"Amateur" place donc les origines du cinéma en 1915/16. "Nous" défend l'idée que le cinéma d'avant 1914 existait déjà au regard de l'histoire des formes. Il accorde à son contradicteur que les innovations apportées par

The Cheat (C.B. De Mille, 1915) et *The Aryan* (R. Barker, W.S. Hart, 1916) (ces deux films font régulièrement référence en 1925, autant sinon plus que les Griffith) ont marqué une césure, mais pour autant, n'invalident pas tout le travail qui s'est effectué avant. La vraie rupture interviendra avec Delluc, déclare-t-il, par une adroite concession tactique à son adversaire qui aurait tort de triompher prématurément. L'"Amateur" voudrait en effet que le cinéma moderne ne ressemble à rien de ce qui a été fait auparavant, et surtout à aucun des autres moyens d'expression.

Pour lui rétorquer, "Nous" va se servir d'une analogie qui est pour nous éclairante.

> NOUS – *Vous nous faites penser à ces apôtres qui, proclamant une foi nouvelle, n'ont qu'une idée: la dégager de toute filiation avec les cultes déjà existants, à en faire une doctrine révélée. On s'enthousiasme, puis des siècles passent; l'enthousiasme passe aussi. Arrivent alors les mythologues qui démontrent, pièces en mains, que ladite religion était inspirée de toutes les précédentes.*[18]

L'histoire comparée des religions dans sa version laïque et scientifique est donnée comme modèle historiographique à l'histoire du cinéma pour l'opposer aux tenants du dogme, les continuités l'emportent sur les présumées ruptures. Le cinéma ne saurait donc être né d'un seul coup, ni en 1915 ni en 1925, même si chacune de ces deux dates représente une césure ou plutôt un palier dans cette continuité.

Peut-on alors ébaucher une histoire de ces deux décennies écoulées? D'une certaine façon, et sans le dire, "Nous" se livre à cet exercice en faisant un rapide balayage des cinématographies des divers pays occidentaux. L'histoire du cinéma s'écrit comme un passage de relais entre des cinématographies nationales. L'auteur énumère d'abord les vertus des films suédois et des allemands, en spécifiant qu'ils ont été interprétés de travers en France, l'Avant Garde n'en retenant que les innovations techniques. Plus loin (fin du deuxième fascicule), il en vient au cinéma français et se fait alors jour une conception nationale, pour ne pas dire raciale, de la création cinématographique:

> NOUS – *Nouveauté, inattendu, bizarre... sont les mots qui font prime en ce moment. D'autres sont un peu oubliés, qui demeurent pourtant rattachés à la culture de notre race: logique, équilibre, clarté. Nous attendons tous l'homme de génie capable de ramasser les forces éparses et de doter le cinéma d'une œuvre majeure.*

Le moment du cinéma français serait ainsi encore à venir. Il aura une mission spécifique à remplir dans la succession des âges, dans laquelle il a été précédé par l'américain, puis le suédois et l'allemand, chacun d'entre eux ayant apporté une pierre à l'édifice collectif qui est en train de se bâtir.

Deux modèles se superposent donc. L'un est historique et téléologique: le cinéma avance inexorablement vers sa vocation, avec des ratées certes, des avancées et des reculs, mais on peut penser qu'il touchera au but dans un futur pas trop éloigné: pour Clair, ce sera à la génération suivante; Bouquet et Fescourt, plus militants, espèrent y parvenir plus prochainement. Les uns et les autres s'accordent sur une césure déjà repérable, celle qui a été marquée par la guerre de 1914. L'autre modèle est plus archaïque. C'est celui qui repose sur le vieux topos de la succession des civilisations qui se passent tour à tour le flambeau de la culture. Des hégémonies successives, comme on disait dans l'histoire antique. Il vient en droite ligne de la *translatio studii* des clercs du Moyen âge pour lesquels Athènes a d'abord régné sur les esprits, puis Rome, puis la France.

> *Nos livres nous ont appris que la Grèce eut la chevalerie en grand renom, autant que la science. Puis vint la chevalerie à Rome et avec elle une grande somme de savoir, qui maintenant est passée en France. Dieu donne qu'elle y soit retenue!*

écrivait Chrétien de Troyes à la fin du XII^e siècle.[19]

Ce vieux modèle aura la vie dure. On le retrouvera jusque dans les *Histoire(s) du cinéma* de Godard[20] (et Michel Marie y sacrifie encore dans son petit livre sur le cinéma muet[21]). Il est difficile, en effet, de concilier dans une description exhaustive la chronologie universelle d'un art qui évolue globalement sur l'ensemble de la planète et le développement propre des cinémas nationaux.[22] La théorie de la *translatio studii* permet de concilier les deux.

Quand ce modèle composite émerge-t-il dans la conscience des écrivains de cinéma? Apparaît-il en 1925 ou vient-il de plus loin? Nous allons le voir.

Le moment 1911

Victorien Jasset: "Etude sur la mise en scène"[23]

Un texte fameux de Victorien Jasset fournit des éléments de réponse et réserve quelques surprises au lecteur contemporain, eu égard à sa date précoce.

On y voit fonctionner simultanément le découpage national, mais aussi l'idée d'une succession des genres et celle, plus insaisissable, d'une histoire des formes filmiques.

Jasset déclare tout d'abord que de 1898 à 1903 "le cinéma piétina presque". Il s'emploie ensuite à indiquer quels sont ceux qui l'ont "fait bouger" et entame alors un parcours des cinématographies mondiales qui, selon lui, définissent autant d'"écoles". L'originalité de son approche est qu'à chaque école nationale il associe un genre dans lequel elle s'est particulièrement épanouie.

C'est *l'école anglaise* qui ouvre le défilé, "une école humoristique différente" qui s'est illustrée dans la *poursuite*.

Pathé imite alors les Anglais: "ce fut la *première école française*", qui se grossit par l'absorption de celle de Méliès (celle des trucages), celle-ci étant morte "faute de n'avoir pas voulu évoluer".

La périodisation qui s'esquisse est une succession de genres: le "règne sans partage de la poursuite" de 1904-1905 s'efface progressivement derrière "les premières *scènes sentimentales*", puis les *films de sauvetage*, principalement anglais.

Vient ensuite "Le 'réveil' de l'Italie". "Une école se forma" qui "monopolisa la *scène historique*" et peut se décrire comme opposée à "l'Ecole française"[24] tout particulièrement sur le plan du jeu d'acteurs. Aux comiques italiens on peut opposer les comiques Gaumont. Mais l'Ecole française stagne.

C'est alors "L'Ecole américaine" qui prend la relève, celle des *burlesques*. Elle triomphera en 1909-1910. La première "révolution", cependant, était venue du Film d'Art français en 1908, qui permit à *la (deuxième) Ecole française* de "s'assagir" et qui influa même le jeu des acteurs américains. Jasset s'attache à montrer en quoi les deux écoles diffèrent sur trois plans: le "champ" (i.e. le jeu sur l'échelle des plans), le jeu, et le scénario.

Jasset a l'ambition d'embrasser du regard une évolution globale. Il parle d'*Ecole cinématographique*, employant un collectif qui paraît destiné à transcender les écoles nationales en faisant la synthèse de leurs diverses avancées. Le cinéma est un tout, il a pour destin d'avancer dans une direction unique qui sera la synthèse des tâtonnements qu'il est en train de connaître.

Cette conception procède sans doute d'un double paradigme. Le premier est assez évident: il s'agit du modèle albertien de la première histoire de l'art. Jasset, il faut le rappeler, était un plasticien de formation. Les écoles sont des ateliers, situés dans une cité et placés sous la direction d'un maître. Au gré des migrations des personnes et des "influences" qu'elles exercent, la primauté passe d'une école à une autre, de Florence à Sienne, de Parme à Mantoue…

Ce qui tient lieu d'ateliers, dans l'histoire ébauchée par Jasset, ce sont les maisons de production: on a vu le sort qu'il faisait à Pathé, à la Star Film de Méliès, à Gaumont; l'Ecole américaine est à ses yeux celle de la Vitagraph.

Le second est un modèle langagier. Le langage artistique évolue à l'image d'une langue humaine, telle du moins qu'on le concevait en 1910, c'est-à-dire commençant par des ébauches et des essais pour aller progressivement vers une langue unique, claire et parfaite, la langue classique.
Même si ses modèles historiographiques apparaissent aujourd'hui comme marqués d'un certain archaïsme, au sceau de leur temps en vérité, la périodisation à laquelle s'essayait spontanément Jasset n'est pas la moins intéressante de ces tentatives de mise en place.

Illustrations

1. J.-L. Bouquet, H. Fescourt, *L'Idée et l'écran: opinions sur le cinéma*, 3 tomes (Paris, 1925-1926).
2. R. Clair, *Réflexion faite. Notes pour servir à l'histoire de l'art cinématographique de 1920 à 1950* (Paris: Gallimard, 1951).
3. R. Clair, *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui* (Paris: Gallimard, 1970).
4. Jean-Louis Bouquet.
5. Henri Fescourt.
6. *The Cheat* (C.B. De Mille, 1915).
7. J.-L. Bouquet, H. Fescourt, *L'Idée et l'écran: opinions sur le cinéma*, *Archives*, n° 99 (novembre 2006).

Notes

[1] M. Foucault, *L'Archéologie du savoir* (Paris: Gallimard, 1969).
[2] M. Bardèche, R. Brasillach, *Histoire du cinéma* (Paris: Denoël et Steele, 1935).
[3] M. Ciment, J. Zimmer, *La Critique de cinéma en France* (Paris: Ramsay cinéma, 1997).
[4] Article repris dans R. Clair, *Réflexion faite. Notes pour servir à l'histoire de l'art cinématographique de 1920 à 1950* (Paris: Gallimard, 1951), p. 94
[5] *Ibid.*, p. 95.
[6] "C'est en m'inspirant de leur exemple, et de celui des précurseurs qui, avant 1910, ont créé en France d'admirables films comiques, que mes collaborateurs et moi avons composé *Le Voyage imaginaire*" est-il écrit dans la brochure publicitaire du film conservée à la Bibliothèque national française, fonds Clair.
[7] Le Studio des Ursulines a été créé au coeur du Quartier Latin par Armand Tallier et Laurence Myrga le 1° janvier 1926. Christophe Gautier a établi le détail de la chronologie dans son livre *La Passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929* (Paris: AFRHC/Ecoles des Chartes, 1999), pp. 138-143. Il est à noter que René Clair, contacté par Tallier, avait décliné l'offre d'y participer financièrement.
[8] Repris en postface de *Réflexion faite. Notes pour servir à l'histoire de l'art cinématographique de 1920 à 1950*, cit. en 1951 sous le titre "Le Film éphémère".
[9] C. Gauthier, *op. cit.*, p. 141.
[10] R. Clair, *Réflexion faite. Notes pour servir à l'histoire de l'art cinématographique de 1920 à 1950*, cit., p. 98.

[11] *Ibid.*, p. 32.

[12] A. de Musset a écrit *La Confession d'un enfant du siècle* en 1836.

[13] L. Moussinac, *L'Age ingrat du cinéma* (Paris: Les Editeurs Français Réunis, 1967).

[14] "Cinéma 1933", repris dans R. Clair, *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui* (Paris: Gallimard, 1970), p. 249.

[15] C. Gautier, *op. cit.*, p. 139.

[16] J.-L. Bouquet, H. Fescourt, *L'Idée et l'écran: opinions sur le cinéma*, 3 tomes (Paris, 1925-1926). Réédition avec une préface de Francis Lacassin dans *Archives*, n° 99 (novembre 2006).

[17] Nourredine Ghali en a recensé tous les éléments dans son livre: *L'Avant-garde cinématographique en France dans les années vingt, idées, conceptions, théories* (Paris: Expérimental, 1995), p. 205-227.

[18] J.-L. Bouquet, H. Fescourt, *op. cit.*, p. 21.

[19] Ch. de Troyes, *Cligès* (Paris: Gallimard, 1970) p. 94; E.R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Age latin* (Paris: PUF, 1956), pp. 43-75.

[20] J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 4 tomes (Paris: Gallimard, 1998).

[21] M. Marie, "La périodisation et les modes de représentation", in Id, *Le Cinéma muet* (Paris: Cahiers du cinéma, 2005), pp. 33-60.

[22] J'ai naguère étudié cela dans un volume: "Les Périodisations dans les histoires du cinéma", in O. Dumoulin, R. Valery (sous la dir. de), *Périodes: la construction du temps historique* (Paris: Ecole des hautes études en sciences sociales/Histoire au présent, 1992), pp. 175-189.

[23] *Ciné-Journal* (21 octobre-25 mars 1911).

[24] La majuscule est de Jasset.

HENRI FESCOURT
ET JEAN LOUIS BOUQUET

l'idée et l'écran

OPINIONS SUR LE CINÉMA

– Fascicule I –



IMPRIMERIE
G. HABERSCHILL & A. SERGENT
1 ter, Rue Charles Baudelaire, Paris

1925

1

RENÉ CLAIR

RÉFLEXION FAITE

Notes pour servir
à l'histoire de l'art cinématographique
de 1920 à 1950

nrf

GALLIMARD

2

René Clair

cinéma d'hier,
cinéma d'aujourd'hui


idées nrf

3



4







Archives

Cinémathèque euro-régionale INSTITUT JEAN VIGO



Ansje van Beusekom, Universiteit van Utrecht

Past Futures: Different Perspectives in French and Dutch Film Criticism Before and After the Transition to Sound

Since my encounter with historical research of cinema in the Netherlands it has always struck me as ironic that the first matinée of the Dutch Filmliga in Amsterdam, Europe, and the premiere of *The Jazz Singer* (A. Crosland, 1927) in New York (United States) took place on the very same day: the first of October 1927. Geographically and mentally an ocean apart, it took the organizers of the first event a few years to become aware that the sound film had come to stay and irreversibly changed the future of cinema.

This process took place in the approximately four years between October 1927 and October 1931. In those four years the Dutch Filmliga happened to be a great success in the Netherlands: it formed departments in eight Dutch cities and screened over 30 rich avant-garde film programs containing almost all the major works of the French, German and Dutch film-avant-garde, controversial Soviet films and documentaries. It showed its programs for a membership audience, often presented by the filmmakers themselves.[1] Also, it founded a major film magazine, *Filmliga*, with contributions of film critics and theorists from all over Europe. Moreover, from September 1929 on, the Dutch writers of *Filmliga* institutionalized artistic film criticism in the high-class daily newspaper, the *Nieuwe Rotterdamsche Courant*. During the first year or so, the section "Filmkunst" (Film Art) enthusiastically covered more pages on the new film art than on all the other arts together. Film in 1930, finally, seemed to have been acknowledged as a new potential art in all sections of Dutch society, and its advocates saw a bright future ahead. In this future, however, no one reckoned seriously with the sound film or its grip on the production of film art or its place in film history.

Some of today's authorities in the history of film style, like David Bordwell and Kristin Thompson, do not acknowledge the coming of sound as a major turn in the history of film and therefore in film style.[2] Instead of with Bordwell and Thompson who take the view of a winner's retrospective, I agree much more with James Lastra, who opposes Bordwell and Thompson on this matter. Lastra writes that it is too easy to look at the coming of sound from such a teleological perspective, because it ignores the contemporary situation of alternative traditions deviating from a cinema of narrative integration.

Indeed, the perspective that does not expect to see discontinuities or complexities may not perceive particular deviations as deviations at all, encouraging us to notice those elements that led most directly to the ultimate triumphant set of norms.[3]

The ideas of the *Filmliga* critics on film's destiny as art were of a deviating nature and European. "The Classical Hollywood Style" deals with Hollywood, and for Hollywood there was no place at all in the utopia of film art as predicted by the *Filmliga* critics. Hollywood and America signified everything wrong with cinema. Hollywood figured in all its aspects as film art's antithesis. However, ignoring Hollywood would turn out to be a deadly strategy for the advocates of film art.

How, then, was the contemporary situation in film criticism in 1927 in Europe? What did European or, to be more specific, French and Dutch critics expect from the future of film? What effect had the coming of the sound film on their expectations and how did they adjust to the new situation? In other words: what was supposed to be film's destiny in 1927 according to the film critics and how did the coming of the sound film change its future and therefore its history?

Because the film industry and the theoretical reflection on film as art originated not in the Netherlands but in France, I will direct my questions firstly to the French situation relying on the "mobile archive" in Richard Abel's *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology. 1907-1939*, the important collection of source material on French pre-war thinking on film.[4] Consequently I will compare the French situation and perspectives to the Dutch, relying on my own research on ideas of film as art in the Netherlands.[5] I will focus on the sense of periodization uttered in a selection of writings on film as art and ask myself: how was film's history designed in retrospect and projected into the future? And how did the coming of sound complicate or disturb these designs?

Although much more has been published and debated in France, film criticism was more modest in its general intentions than the Dutch. French critics looked at the next film as the future of the film avant-garde in the same way as they proclaimed the former films as history, and did not claim to represent the avant-garde of the future of film art. They did not occupy themselves very much with their own position in the meta-cultural field of the future. Instead, they restricted themselves to their own actual problems of form and function and how to solve them. Avant-garde circles were fighting furiously with other avant-garde circles over the directions avant-garde cinema should take, but always talking business, supporting their arguments with examples. Just to give an example, I quote Antonin Artaud on the future of the so-called "Pure film," and then I describe Leon Moussinac's perspective on the future of film as art:

We have yet to achieve a film with purely visual situations whose drama would come from a shock designed for the eyes, a shock drawn, so to speak, from the very substance of our vision and not from psychological circumlocutions of a discursive nature which are merely the visual equivalent for written language, of which the visual language would merely be a bad translation, but rather of revealing the very essence of language and of carrying the action onto a level where all translation would be unnecessary and where this action would operate almost intuitively on the brain.[6]

Artaud continues that he tried to work this out in his screenplay for *La Coquille et le Clergyman* (1927), but admits the film had not achieved the absolute image yet, but it points in the right direction. Instead of Artaud's intimate and psychological approach, Leon Moussinac embraced a more general perspective. He promoted with his *Les Amis de Spartacus* a real cinema movement for the people, similar to the Soviet cinema movement he had encountered in the USSR. Although he praised the Parisian cine-club movement for laying the groundwork for the development of the avant-garde cinema from 1921 on, he emphasised the socio-economic revolu-

tion needed for an institutionalized counter film culture. In order to withstand the future technological commercial flood from Hollywood, this was a necessity. With his strong ideas he had more impact on the elitist Dutch Filmliga critics than they were willing to admit.

The sound-film had a devastating effect on the French cine-club movement. The avant-garde film production, already on its way out, more or less came to a halt and the discourse surrounding this production had to come to terms with the new reality. A reality that came in from outside the French film culture, but was able to set new standards despite this fact. Some saw opportunities, while others, like Moussinac, spoke of the "death of the avant-garde." "Silent film" labelled the films before the sound-film and a sudden awareness of a film heritage that was in need of conservation rose.

French writings differed in major aspects from the Dutch. French writings were always specific regarding cineastes, films, techniques and situations and also always in relation to the French film production, alternate or mainstream, competing with the American film or with each other. Dutch writings were very anti-American and were of a more general aesthetic nature, removed from the process of filmmaking, because Dutch cinema was non-existent.

To continue with my example of the Filmliga, I will start with the Manifest, published in the first issue of *Filmliga*, released on 1 October 1927, accompanying the first matinée in Amsterdam. It sketched some milestones in film history in its heading: "Die Nibelungen, The Big Parade, Potëmkin, De Moeder, Ménilmontant, Varieté" and continues:

> *It is all about film.*
> *Once in a hundred times we see: film. All the rest is: movie theatre (bioscoop). The masses, the commercial regime, America, kitch.*
> *At this stage film and movie-theatre (bioscoop) are each others natural enemies.*[7]

According to the Manifest, a film art was emerging from 1924 on. The main basis of existence of the Filmliga was to show films that did not belong in the movie-theatre because film art did not belong in the movie theatre. Film art required a venue of its own: "Our fate in the pure, autonomous film, the film as art and as future is useless when we don't do something ourselves."[8] In the first issue of *Filmliga* Henrik Scholte, one of the founders, continues: "We want to go ahead, so the rest may follow."[9]

Both manifest and magazine can be regarded as an answer to long felt needs rooted in the recent past. The Dutch critics were eager to join the cine-club movement they had encountered in Paris and Bruxelles in the years before the foundation of the Filmliga. Their ultimate goal was a film art theatre as Studio des Ursulines with daily programs, realized in fact in October 1929 in Filmtheater De Uitkijk in Amsterdam. Different from their examples in France, apart from Joris Ivens and later Mannus Franken, they were not filmmakers but spectators becoming exhibitors, distributors and critics. From the very start, the Filmliga matinées with its lectures, Uitkijk programms and film criticism in *Filmliga* and the *Nieuwe Rotterdamsche Courant* shared an educational goal: uplifting the taste of the cinema audience by showing good films, teaching the audience to make distinctions etc. etc. The underlying drive, however, was an urge to make a difference in the course of the history of aesthetics. Their intervention had to attribute to an improvement of the quality of European film through a stimulation of the audience's critical awareness of film as art. Film art was the art of tomorrow, film art was the art of the future.

Although the cinema was already 30 years old, film art was considered very young. The metaphors speaking of film art as baby or foundling with unsuitable parents (commercial film, Hollywood) and film art as child that later would be so strong to cut of its shabby roots are numerous. Even the sticky image of the unborn baby

aborted before it had a change to live aggressively appeared in some writings related to the sound film. In this organic metaphorical periodization of film art *in status nascendi* as *Filmliga* headed many editorials, the critics attributed to themselves the important role of parent and educator. Educator in a double sense: first as an educator of the cinema going audience, at least of the intellectual part that was not corrupted by the cinema yet and craved for better films; second as educators of that part of the industry that was willing to listen to their arguments. Picturing themselves as pioneers, they lectured by showing examples of good and bad cinema and showed the progress film had underwent on its way to become an autonomous art. Founding father L.J. Jordaan described his experiences of touring the country with lectures and film programs in *Filmliga*. It appears that a historical overview belonged to his standard ingredients:

> *I usually start with the old Nordisk production – Olaf Fönss – Psylander – Lauritz Olsen – Asta Nielsen. Subsequently the American "smiters" Wild West production (William S. Hart) – the old Italian mass films – the French Gaumont and Pathéfilms and the first signs of artistic tendencies with the Germans (Joe May and the architect Jacoby Boy). Than through the great German era (Lubitsch – Wiene – Leni – Buchowetzki – Dupont – Lang – Murnau) to the new French and the Russians.*[10]

Jordaan used these national labels, specific studio's and major directors as a-chronological stepping stones not only for his lectures but also for his many histories of film that appeared from 1931 on.

Filmliga saw for itself an important pioneering role in embedding the new film art in the existing art world. Film as the art of the future in the end would serve the ultimate goal of improving the quality of all films even those commercially produced by the industry. In this capacity the Dutch critics saw themselves indeed as an avant-garde of the bourgeois establishment, making room for film art within this establishment. Contrary to the avant-gardes within the other established arts like the visual arts, literature and music, they wanted to break in the establishment instead of slapping the establishment in the face and breaking out. It is important to emphasize this reverse direction of their drive, because to my opinion this was the most important goal that made all the investments in time and energy for the Filmliga critics worthwhile. They did not care so much about film or avant-garde in the art theoretical sense, as the manifest suggests: it was far more about the recognition of film as a distinctive form of art. Therefore film had to be acknowledged and legitimized as art by authorities in the art world and the establishment. To paraphrase the lead of the Manifest – and the title of the most recent history of the Dutch Filmliga: "It is all about film (Het gaat om de film!)" –, I would say: It was all about art (Het ging om de kunst). German and French experiments had shown that this was formally possible on a small scale, but the Soviet films after 1925 had proved that it was also possible on an industrial scale. The high hopes for the future of film art had been fuelled by these very recent experiences.

Compared to France, where the debates on film as art started much earlier against a back ground of mourning over the loss of the first world film empire and where they were actively participating in restructuring a new film industry, the Dutch Filmliga came fairly late on the scene. Intrinsically they only went with the flow: no new film theory or idea originated in their midst. They adopted the French ideas on film as art designed for a future avant-garde French film production, but fitted them in a rather conservative and elitist taste model of distinction in a Bourdieuian sense. Every new film was measured accordingly and criticised with improvements in the future in mind: educating the filmmaker with descriptive and anticipating criticism. These improvements headed either towards a cinema of montage like the Soviet-cinema of Eisenstein and Pudowkin or towards an *absolute cinema* in the terms of Menno ter Braak: visual abstract rhythms as in the *Opus I* (1921), *Opus II* (1923), *Opus III* (1924) and *Opus IV* (1925) of Walter Ruttman and films of Hans Richter. As long it was serious, strong and artistic.

In this frame of thoughts the sound film and the talkie came much too soon. The talkie was regarded as an intruder in the nursery that strangled baby film art before it had the time to come to full bloom. Kept among themselves within the little circle of *Filmliga*, the opposition to the talkie would hardly have been noticed. The trouble started once the section "Filmkunst", in no time the largest in its sort in the daily national newspaper *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, uttered the same philippics day in day out from September 1929 on. The regular Dutch cinema owners were reluctantly accommodating their theatres for the sound film in 1929 protested and stood up for their programs. They started a boycott of the newspaper in November 1929 and withdrew their weekly advertisements for almost a year. Once the sound film had become dominant in the Netherlands, around 1931, as Karel Dibbets states in his dissertation, the section "Filmkunst" had been reduced to a few reviews of good movies a week.[11]

The founders of the Filmliga left the organisation in the summer of 1931. Some critics lost their interest and no longer wrote about film, but some continued the magazine until 1936 and had come to terms with the sound film. According to themselves, not much had changed their opinions on film as art, but a closer look at their writings after the establishing of the sound-film in the Netherlands reveals otherwise. American films were no longer taboo: they were reviewed less biased than before. The avant-garde had turned into an arrière-garde and the description of plots had become important. Utopian film art or the future of film art was no longer an issue. The good cause was no longer a cause.

Between 1931 and 1933 the series *Monografieën over filmkunst*[12] appeared, written by Filmliga critics: initially intended to present a state of the art in various national cinema's and genres like the absolute film or the comedy in their developments so far, but gradually the nice little books turned into pessimistic historiographies of silent film. Instead of projecting their observations forwards the writers were looking backwards, concluding with the uncertain feeling of not knowing what the future would bring. "Is there a future for the absolute film?" Menno ter Braak asked.[13]

In a few years time the coming of sound changed the overall tone of intellectual film criticism from directive, prophetic and utopian to a reacting and describing one, as Richard Abel observed for the French critics.[14] For the Dutch contemporary critics on film as art, it not only turned their recently received assumptions on the future of film upside down, it also undermined their own position in historiography. While for the French critics the coming of the sound film meant mourning over the death of the French avant-garde – future productions that could no longer be realised on the same terms as before –, for the young Dutch elitists it meant the loss of a future for a traditional idea of European film as the new art, in order to preserve an old model of aesthetics by transplanting it in a new art.

Notes

[1] See for the most recent history of the Dutch Filmliga, C. Linssen, H. Schoots, T. Gunning, *Het gaat om de film! Een nieuwe geschiedenis van de Nederlandsche* Filmliga. *1927-1933* (Amsterdam: Bas Lubberhuizen, 1999).

[2] D. Bordwell, "The Introduction of Sound," in D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (New York: Columbia University Press, 1985), pp. 301-303.

[3] J. Lastra, *Sound Technology and the American Cinema: Perception, Representation, Modernity* (New York: Columbia University Press, 2000), p. 93.

[4] R. Abel, *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology. 1907-1939*, 2 voll. (Princeton: Princeton University Press, 1993).

[5] A. van Beusekom, *Kunst en Amusement. Reacties op de film als een nieuw medium in Nederland. 1895-1940* (Haarlem: Arcadia 2001).

[6] A. Artaud, "Cinéma et réalité" (1927), quoted from the English edition "Cinema and Reality," in R. Abel, *op. cit.* p. 411.

[7] "Manifest Filmliga Amsterdam," *Filmliga*, vol. 1, no. 1 (October 1927), reprinted in J. Heijs (ed.), Filmliga. *1927-1931* (Nijmegen: Sun, 1982), p. 34 (my translation).

[8] *Ibid.* (my translation).

[9] H. Scholte, "Onze geloofsbrieven," *Filmliga*, vol. 1, no. 1 (October 1927), reprinted in J. Heijs (ed.), *op. cit.*, p. 35 (my translation).

[10] L.J. Jordaan, "Filmlezingen," *Filmliga*, vol. 1, no. 8 (March 1928), p. 10 (my translation).

[11] K. Dibbets, *Sprekende films. De komst van de geluidsfilm in Nederland. 1928-1933* (Amsterdam: Otto Cramwinckel Uitgever, 1993), p. 90.

[12] Serie monografieën over filmkunst onder redactie van C.J. Graadt van Roggen. The series initially contained twelve issues, but only ten materialised due to the untimely death of its editor.

[13] M. ter Braak, "Perspectief," in *De absolute film* (Rotterdam: W.L. en. Brusse's Uitgeversmaatschappij, 1931), p. 48.

[14] R. Abel, *op. cit.*, vol. II, p. 5.

Francesca Betteni-Barnes Doumerc, Université Paris I

Le "Film europe movement" dans le "nouvel ordre mondial" des années vingt: périodisation ou chronologie

La spécificité de la culture européenne est avant tout dans la continuité et l'intensité de ses dialogiques, où aucune des instances constitutive n'écrase ou n'extermine les autres, ni même n'exerce durablement une pesante hégémonie.
Le bouillon de culture européenne a été et demeure brouillon.

Edgar Morin[1]

Cinéma+Europe

Notre intervention veut être une toute première réflexion sur le concept de "Cinéma Européen" et sur le genre des collaborations cinématographiques, notamment entre les pays européens, nées dans la période de l'entre-deux-guerres (1919-1929). Pour préciser le genre de ces deux phénomènes, nous estimons qu'une analyse approfondie du contexte culturel, géographique et historique dans lequel ils sont nés et se sont développés peut être d'une importance considérable.

Dans l'expression "Cinéma Européen" – ainsi que dans les expressions "Société des Nations" et "Bloc Latin" – nous trouvons le signe d'un changement du concept d'identité, une identité qui est ressortie "toute différente" de la dévastation de la première guerre mondiale. On parle avec insistance de "Nations" et de "Etats" au pluriel, entendus comme des groupes internationaux, on parle de "Pan-Europe" et de "Etats-Unis Européens", on songe à des institutions communautaires. Avant les nationalismes et les exterminations, avant les nouvelles guerres de colonisation et les pactes militaires, jusqu'à la dimension planétaire de la seconde guerre mondiale, l'Europe vit l'expérience d'une nouvelle internationalité. Si après cinquante-et-un mois de massacres et de destructions certains pensent infliger à l'Allemagne et aux autres états vaincus des conditions punitives, d'autres considèrent que l'ordre international basé sur la loi du plus fort ne peut pas apporter une paix réelle et durable. Pendant peu d'années avant le nouveau conflit, on parle et on pense au pluriel. Nous soupçonnons d'ailleurs, et pour cause, que cela est dû, en bonne mesure, aux situations économiques des états européens, qui, bien que vainqueurs, se découvrent non seulement incapables de prévaloir commercialement sur les autres, mais aussi obligés de dépendre des exportations de certains secteurs de l'industrie.

Nous nous demandons – à travers le cinéma et son écran – ce qu'a signifié être Européen, être international et cosmopolite dans les années vingt, à la fin d'une guerre qu'on croyait la dernière. C'est pour cela, pour nous interroger sur les enjeux entre cinéma européen, "idée" du cinéma européen et Europe que nous voudrions

nous pencher sur l'analyse d'un cas d'étude précis, celui de Kristin Thompson sur les co-operationes internationales entre 1924 et 1929, qu'elle rassemble sous la même dénomination de "European Film Movement", et le relire dans le contexte historiquement complexe du "nouvel ordre mondial des années vingt".[2] Est-il possible qu'à partir de la lecture détaillée des événements dessinés pas Thompson – qui a le mérite indiscutable d'avoir repéré une période tout à fait passionnante et fertile dans l'histoire du cinéma – on puisse tenter d'esquisser un cadre plus amplement synchronique et diachronique à la fois des enjeux historiques, sociaux et cinématographiques qui s'entremêlent dans les années vingt.

Pour ce faire, il pourrait être nécessaire de mettre entre parenthèses, tout du moins pour l'instant, quelques uns des repères chronologiques liés à la définition de "European Film Movement" donnés par Thompson – les années 1923-1924, par exemple, considérées comme le tournant des années vingt et la date de naissance de l'"European Film Movement" – qui, même s'ils sont justes, risquent, par certains aspects, de donner de ce phénomène une définition concrète mais limitée en l'isolant du cadre plus général de l'Histoire.

En effet, au vue de la multiplicité événements qui se superposent et s'entremêlent dans l'immédiat après-guerre, choisir une expression de l'époque ("European Film Movement") parmi toutes celles existantes pour définir un phénomène et lui donner une date de naissance et de mort, c'est bien le détacher du continuum de l'Histoire et lui donner vie et légitimité, mais c'est aussi courir le risque d'interpréter certains faits du passé comme s'ils étaient, par la force des choses, des faits historiques,[3] et sacrifier les différents plans de l'Histoire pour en donner une vision linéaire.

Ainsi, Abel, dans son essai "Il cinema francese verso un mutamento paradigmatico. 1915-1929", affirmait, pour proposer un nouveau point la recherche:

> *Compte tenu du contexte historique de la France des années vingt, fortement conditionné par la première guerre mondiale, la seule réflexion qui puisse peut-être orienter un projet de ce type est de s'interroger sur l'existence d'un véritable cinéma "français" à l'époque. [...]. La question d'un "cinéma français" se révéle particulairement intéressante en soi dans le contexte plus général de la modernité au début du XX[e] siècle, c'est dans ce contexte que le cinéma – forme dominante de la subjectitvité – s'impose comme l'instrument de la production et de la consommation de masse et, donc, comme nouveau cadre pour la constitution et la manifestation de l'identité nationale.*[4]

Dans le même temps, il nous faut nous demander si un "cinéma européen" a vraiment existé, et sous quelle forme, en réfléchissant sur le cas d'étude proposé par Thompson, et surtout sur ses coordonnées géographiques ("*European* Film Movement") et temporelles.

(Quelle?) Europe

Avant de nous intéresser plus spécifiquement au cas d'étude, il nous semble nécessaire de poser tout d'abord quelques jalons sur l'idée d'Europe, qui a une place importante dans la définition du "European Film Movement", avant de commencer à parler de "cinéma européen". Le concept d'Europe peut, à notre avis, jouer le rôle d'un filtre permettant de révéler certaines problématiques essentielles de l'entre-deux-guerres.

Elaborer une définition de l'Europe n'est pas et n'a jamais été une mince affaire. Autour de l'objet "Europe", de multiples définitions se mêlent, s'articulent les unes aux autres. L'Europe comme lieu ou l'Europe comme contenu? L'Europe comme lieu s'est-elle constituée, au fil de l'Histoire, comme un espace physique, un ensemble de nations, aisément définissable par ses frontières? Ou est-elle davantage une entité géographique intellectuelle ou spirituelle qui a evolué dans l'Histoire? L'Europe, comme contenu,

est-elle "l'ensemble des faits, historiquement repérables, qui se sont produits à l'intérieur de ce lieu",[5] ou est-elle plutôt et surtout une idée, une utopie? Plus on essaie de définir l'Europe, plus l'idée d'Europe semble nous échapper. En voulant rendre compte de façon exhaustive de ses différentes facettes, on se retrouve devant une Europe multiple et multiforme, dont l'image – et la/les chronologie(s) – varie(ent) en fonction du point de vue adopté.

Dans *Penser l'Europe* Edgar Morin analyse ces différents points de vue sur l'Europe et les diverses tentatives de définition: "l'Europe des Etats", "l'Europe des guerres", "l'Europe des Etats-Nations", l'Europe comme "marché commun des idées", etc. Morin souligne alors un point pour lui fondamental; ce serait bien cette multiplicité des points de vue, cette complexité de l'Europe qui en constituerait, en fait, sa caractéristique primordiale, son essence même, sa définition. Quand il affirme que "le bouillon de culture européen a été et demeure brouillon [...] bouillonnement de culture ininterrompus du XV[e] au XX[e] siècle", il nous invite à nous concentrer sur le terme de "culture européenne" – qu'il préfère notamment appeler "esprit européen" – et à prendre conscience des dichotomies qui coexistent en elle et en font partie intégrante:

> *L'originalité de la culture européenne [...] est d'avoir été le producteur et le produit d'un tourbillon fait d'interactions et interférences entre de multiples dialogiques qui ont lié et opposé; religion/raison; foi/doute; pensée mythique/pensée critique; empirisme/rationalisme; tradition/évolution; individu/collectivité; culture humaniste/culture scientifique; etc.*[6]
> *Si l'on cherche l'essence de l'Europe, on ne trouve qu'un "esprit européen" évanescent et aseptisé. Si l'on croit dévoiler son attribut authentique, alors on occulte un attribut contraire, non moins européen. [...] L'Europe est une notion incertaine, naissant du tohu-bohu, aux frontières vagues, à géométrie variable, subissant des glissements, ruptures, métamorphoses. Il s'agit donc d'interroger l'idée d'Europe justement dans ce qu'elle a d'incertain, de flou, de contradictoire, pour essayer d'en dégager l'identité complexe.*[7]

L'Europe présente donc deux aspects fondamentaux: elle est, tout d'abord, le lieu privilégié de dialogues, de polémiques, d'osmoses – une réalité culturelle, en somme, polycentrique, "plus souvent centrifuge que centripète" –, mais elle est aussi, en profondeur, "producteur et produit" d'elle-même, c'est-à-dire que l'"entité Europe" ne peut jamais être complètement séparée d'une vision réflexive, qui lui a toujours associé une certaine "Idée de l'Europe". Cette tentative, plus ou moins rationnelle, pour trouver des éléments de reconnaissance, des caractéristiques constantes tout au long de l'histoire, se retrouve dans les écrits de plusieurs écrivains, philosophes et hommes politiques (chez Kant, Victor Hugo, Husserl, Stephen Zweig, Heinrich et Thomas Mann, pour ne citer que les plus célèbres). Au fil des années, on retrouve alors cette dialectique constante entre l'Europe pensée, perçue et définie comme quelque chose de concret, et l'Europe comme représentation – comme "esprit" – de ce qu'elle pourrait ou devrait être, de ce qu'elle pourrait ou devrait représenter, devenir ou réaliser.

Selon Morin, au cours du XX[e] siècle, ce sentiment vague d'appartenance à une même sphère culturelle – et d'ailleurs propre à un milieu sociale restreint – s'est transformé en une exigence incontournable des collectivités nationales; en 1945, la première Europe, celle des Temps Modernes est morte, laissant la place à une nouvelle Europe, une "nouvelle conscience" qui incarne une "idée méta-nationale". Désormais – nous dit-il – on "naît" ou du moins on "veut naître européen". Bien que l'esprit de la première Europe de Morin demeure encore intact dans cette nouvelle Europe, c'est à la fin du deuxième conflit inter-européen que l'Europe prend définitivement conscience d'elle-même et tente de rendre concrètement possible l'idée de fédération européenne, dont le fondement doit être la pacification définitive entre la France et l'Allemagne.

Que l'on retienne ou non 1945 comme point de rupture dans l'Histoire de l'Europe, la réflexion de Morin nous

emmène quoi qu'il en soit du moins à remettre en cause les liens qu'entretiennent l'Europe d'aujourd'hui – l'Europe de la Communauté Européenne – et l'Europe d'hier; qu'ont-elles vraiment en commun? Qu'est-ce donc que se "sentir européen" aujourd'hui – en faisant l'hypothèse que ce sentiment, cette identité collective existent et soient véritablement partagés?

Nous devons nous intéresser en premier lieu aux écarts, aux différences dans ce parcours – qui reste malgré tout un parcours de filiation – en ne travaillant pas seulement sur les parallèles entre l'"Europe d'hier" (c'est-à-dire l'Europe d'avant la première guerre mondiale) et "celle d'aujourd'hui" (l'Europe post-Maastricht), mais surtout sur l'évolution historique et sociologique de la perception et de l'utilisation de l'idée d'Europe, qui se révèle être moins linéaire que décousue et intermittente. Si, après la seconde guerre mondiale, l'Europe, en quelque sorte, "est", et qu'il s'agit non pas tant de la remettre en question que de l'organiser, dans les années vingt l'Europe – quand et si elle existe – n'est pas une nécessité; elle est l'une des possibilités existantes, qui évolue en fonction des exigences économiques (nationales) et vit dans les (rares) initiatives des hommes politiques. Toutefois, le discours philosophique et la rhétorique des intentions cèderont la place aux exigences geopolitiques. Gilles Pécout a écrit, à propos du XIX[e] siècle:

> *Au XIX[e] siècle, l'Europe vaut comme un compendium de valeurs assimilables à la civilisation occidentale; la chrétienté pour les uns, le progrès fils des Lumières pour les autres et les deux à la fois pour la générations des romantiques, qui ont cru un moment en la vertu des synthèses et on ensuite réussi à concilier nation et internationalisme. Mais la grande affaire des hommes du XIX[e] siècle fut de donner sens à ces valeurs européennes dans les réalités de l'Etats-nations, comme résultats d'un processus d'émancipation et fondement d'une mécanique virtuelle d'intégration. Il n'y eut donc d'Europe qu'à travers le particulier national, reflet d'un universel qui n'était européen que parce que l'Europe se pensait au centre du monde. Et le discours de légitimation politique, culturelle et scientifique se devait d'édicter les règles de correspondance entre le particulier national et les valeurs universelles européennes. Pour ce faire, il convenait d'inclure et d'exclure, sans que le processus d'exclusion ou d'inclusion au nom des valeurs ait un validité géopolitique ou des conséquences internationale graves et durables.*[8]

On se demande ainsi, qu'est-ce que signifiaient, dans l'entre-deux-guerres, le terme d'Europe et l'adjectif "européen". Quelles étaient les connotations et les implications de cet adjectif; était-il pour le spectateur de l'époque synonyme de conflit – le "conflit européen", dont on pouvait voir les actualités Pathé au cinéma – ou plutôt de cosmopolitisme associé à la modernité – pour les voyageurs, peut-être, qui voyageaient dans les trains de la "Société Européenne de voyages internationaux"?

Si, désormais, Europe rime avec paix et libre circulation des biens et des personnes, cela ne veut pas nécessairement dire que ces deux idées se trouvaient déjà consciemment en germe dans les expériences de relations internationales de la Belle Epoque. Est-ce parce qu'il y avait une idée à naître de communauté européenne que ces réalisations ont pu se concrétiser, ou est-ce parce qu'il y a eu ces collaborations que le sentiment européen a pu se construire et se renforcer? Et comment tout cela s'entremêle – à une époque où la géographie des sentiments est polarisée par les termes "patrie", "Etat-nation" et "race" – avec l'affirmation des sentiments nationaux? Dans le "nouvel ordre mondial" qui se développe dans l'immédiat après-guerre, les industriels du "monde moderne" confondent "modernità" et "renovation" des industries nationales, cinéma y compris, toujours tournés vers les progrés d'outre-Atlantique tout d'abord, et, en second lieu, d'outre-Rhin. Il s'agit avant toute chose de défendre la production "nationale", qu'il s'agisse, indifféremment, de la production industrielle ou du "génie", de la littérature ou de la pellicule, de l'acier ou du carbone. Quelle est donc, concrètement, la place qu'occupe l'Europe?

L'Europe "à trait d'union": L'"European Film Movement"

Nous allons nous intéresser maintenant à l'étude de Kristin Thompson sur les tentatives de coproductions cinématographiques dans les différents pays européens des années vingt, qu'elles sont la dénomination de "European Film Movement". Thompson a notamment consacré à ce sujet quatre essais: "The End of 'Film Europe' Movement"[9] (1987), "National or International Films? The European Debate During the 1920s"[10] (1996), "The Rise and Fall of Film Europe"[11] (1999), et "Early Alternatives to the Hollywood Mode of Production: Implications for Europe's Avant-gardes"[12] (2004). Thompson décrit ces tentatives surtout du point de vue economico-commercial:

> *["Film Europe"] was a name frequently applied at the time to a series of attempts by a major European production companies to create a large, cooperative market. They purpose was to foster their own films by offering a united front against American hegemony.*[13]

Elle insiste alors sur l'importance des années 1923-1924, période qui est marqué – à son avis – par la fin de la crise économique de l'après-guerre, par un relachement definif des tensions franco-allemandes liées au problème de la Ruhr, et par la diffusion – suite à la création de la Societé Des Nations – de l'idée d'une fédération européenne parmi les hommes politiques de gauche et de certains hommes d'états comme Herriot et Stresemann. En particulier, Thompson insiste sur l'année 1924:

> *A slow thaw in relations began, culminating in an almost complete turnaround by 1924, when a spirit of friendly co-operation surfaced among some elements of the European film industry. [...] By 1924, then, the economic situation in Western Europe was less disorganised than it had been just after the war, and there was perhaps less inclination to cut-throat competition among film-producing nations.*[14]

Cette période, donc, favorise les conditions permettant un rapprochement entre les différents états européens et une circulation plus libre des biens d'un pays à l'autre.

A un moment où l'industrie cinématographique américaine dépasse définitivement celle du vieux continent grace à son rythme de production et à ses moyens, la presse allemande propose d'abandonner un isolement nuisible et d'"entrer dans une ère nouvelle", animée par une volonté de coopération amicale. La création de cartels, de syndicats, mais surtout de "basic agreement for film sales and distribution" sont les seuls moyens pour augmenter les budgets des films, pour les vendre à des prix compétitifs et récupérer le terrain perdu, étant donné que chaque marché n'est pas à même d'agir de manière autonome.

Ces tentatives sont tout d'abord remises en cause, de façon parfois polémique, par la presse, qui n'hésite pas à défendre les frontières nationales. Dans un second temps – mais pas en 1923-24, plutôt après, en 1926-1927, à notre avis –, on en fait la publicité en insistant sur l'idée de "Pan-Europe" et de "marché européen", à tel point que cette idée d'internationalisme se retrouve au fil des revues spécialisées dans des expressions telles que "style international" et d'"international taste" (Dupont en 1926), qui se réfèrent à l'image du cinéma vu, d'une part, comme langage universel de la modernité, de l'autre comme un monde cosmopolite et lointain baignant dans une atmosphère de mondanité entre "stars". Mais l'intention de créer une "*Mittel-Europe* des banques cinématographiques" – selon une expression de Louis Delluc – et les espoirs de "Pan-European industrial cartels and trusts" s'effondrent avec la crise de l'économie américaine de 1929, l'arrivée des régimes totalitaires et l'apparition du cinéma parlant, provocant la fin de l'"European Film Movement". Ce mouvement – qui reste, selon Thompson, le premier germe des futures collaborations et co-productions économiques au sein de la

Communauté Européenne d'aujourd'hui – laisse cependant derrière lui des traces importantes; il fit connaître hors de leur pays d'origine des metteurs en scène qui, autrement, seraient probablement restés des figures nationales; il prépara la route pour l'assimilation des émigrés européens dans l'industrie hollywoodienne des années trente et quarante; il permet la circulation des films qui influençeront le style des metteurs en scène au niveau mondial; il a contribué à la naissance et au développement des institutions qui se sont développées dans les décennies successives, comme les festivals, les coproductions et les castings internationaux.
Dans ses conclusions, Thompson souligne alors:

> *The decline of the Film Europe Movement paralleled that of the general European idea and the effort to create a federation of European states. After much discussion during the 1920s, this effort came to the head at the Tenth Session of the League of Nations Assembly in September 1929 in Geneva. [...] There was much debate over the next few years, but it soon became clear that the project was doomed. [...] By the autumn of 1931, the European idea was waning quickly, and it was soon largely eclipsed.*[15]

L'étude de Thompson est précise et a le mérite indiscutable de retracer l'histoire des accords entre les firmes de 1924 à 1929. Mais en essayant de mettre en rapport ses recherches avec une réflexion sur l'Histoire, il est possible de reconsidérer ses réflexions de façon plus complexe en les examinant à la lueur des études qui ont fleuri – surtout dans les années quatre-vingt-dix – sur les relations internationales européennes dans les années dix-vingt.
Je voudrais proposer ici quelques développements suscités par la définition de l'"European Film Movement" selon Thompson, développements qui s'appuient sur le dépouillement de revues d'époque, en particulier de *La Cinématographie française*, qui est la seule en France à couvrir entièrement la période 1919-1929. Je me pencherai tout d'abord sur les relationes entre France et Italie, entre France et Allemagne, entre Europe et Etats-Unis et, pour finir, sur l'idée plus générale d'un "cinéma européen".

"Film-Europe" = Europe-(moins?)-Etats-Unis

L'expression "Film-Europe" arrive en France par l'intermédiaire de la presse allemande en 1923[16] et on le rencontre, à partir de cette date, de plus en plus fréquemment dans la presse française. A l'époque, les termes utilisés pour définir les collaborations internationales sont *associations*, *deal*, *international trade*, *league*. Ainsi, par une filiation lexicale presque directe on parlera d'*international taste* et d'*international style* (jamais d'"ésprit européen" ou d'"esprit international"). Il faut préciser que les termes varient assez souvent – on ne parle pas seulement de "film-Europe", mais aussi d'"entente", de "stratégie", selon le cas – et l'analyse du lexique révèle – et pourra à mon avis révéler encore plus, en élargissant les cas d'études – un mélange d'expressions venant de sphères disparates – économiques, politiques, "militare", culturelles à la fois.
Il faut remarquer aussi que si les déclarations de producteurs et des hommes du cinéma insistent sur le caractère non politique du projet international (notamment contre les Etats-Unis), en réalité les termes utilisés pour décrire ce projet – se présentant comme culturel – relèvent surtout du lexique politique et économique.
Si les articles de la presse française défendent assez faiblement l'idée un peu vague d'une culture internationale idéale et préfèrent insister sur l'internationalité du langage cinématographique, le projet (dans la presse allemande d'abord, reprise après par la presse française) est qualifié de manière significative d'"European Monroe Doctrine"[17]. Si l'intention est de se démarquer des positions résolument hégémoniques de la politique économique américaine, l'utilisation d'une expression venant des Etats-Unis témoigne une fois de plus non seulement

de l'importance de la nouvelle domination d'outre-atlantique, mais surtout de la persistance d'un sentiment d'agression globalement anti-européenne provenant de l'Amérique. Tous cela, au fond, n'a rien de fort nouveau: la déclaration de Monroe de 1823, jugée par Bismarck comme une simple "impertinence internazionale", a répandu rapidement se racines dans les consciences du vieux continent. Henri de Beaumont en 1888 écrivait:

> *[L'avenir est sombre pour] nous autres nations continentales qui nous battons à coup d'argent et de messes armées pour conquérir une suprématie peut-etre éphémère et qui, épuisées et ruinées, serons un adversaire encore plus facile pour ce jeune peuple [américain].*
>
> *Un jour l'Europe se réveillera pour constater que les destinées du monde ne lui appartiennent plus [...] Quoi faire. Désarmer, impossible. Mais au moins cesser la guerre de tarifs en Europe.*[18]

Cependant, le rapport avec les Etats-Unis reste une constante et le regard que les revues françaises – notamment *La Cinématographie française* – portent sur le Nouveau Monde ont toujours une double implication qui persiste jusqu'à la fin des années vingt: si la France envie Hollywood pour l'efficacité de son modèle productif, l'Amérique n'est pas pour autant reconnu pour le langage cinématographique dont la France estime conserver toute la pureté. Les Etats-Unis sont l'exemple – ou l'avertissement – de cette stabilité industrielle après laquelle court la cinématographique française depuis la fin de la guerre et qui est le leitmotiv des éditoriaux concernant la crise de la production française. Producteur tels que Pathé et des réalisateurs comme Diamant-Berger souhaitaient dans l'entre-deux-guerres la création d'alliances avec Hollywood, attirés par le puissant modèle des trusts américains. Telle est la vision positive de l'Amérique: le pays qui ne doit pas survivre grâce à l'exportation, l'image de l'efficience et de la puissance économique unis à l'autonomie du marché. Il ne s'agit cependant pas seulement d'une supériorité manifeste au niveau productif, mais d'une prééminence qui s'exprime aussi à travers la technique et les moyens de la cinématographie. Alors que la France admire, à travers les yeux des voyageurs revenant de la Péninsule, la luminosité des paysages italiens et en chante les louanges, l'Amérique s'offre le luxe tout hollywoodien de tourner dans des studios inondés de lumière artificielle. D'un côté, la cinématographie française cherche les Etats-Unis pour diverses raisons, d'un autre côté, elle les crains et cherche à se défendre, du moins avec les mots, en invoquant la parité de condition en ce qui concerne l'exportation et en revendiquant sa tradition artistique. Ces deux aspects de leur relation se prolongent donc longuement: la conscience de la nécessité d'un marché aussi vaste et puissant persiste en même temps, avec la volonté – ou l'espoir – de rester autonome, en affirmant dans les éditoriaux la puissance encore exemplaire des sujets de la littérature française, dans laquelle le cinéma étranger continue de s'inspirer.

Par dessus tout, ce qui se détache nettement est l'aspiration – à certains moments explicitement soutenue par la presse – de créer une alliance franco-américaine. Pour plaider cette cause, on laisse une large place aux interviews de nombreux producteurs américains en visite à Paris et de tout autant de producteurs et de réalisateurs français de retour d'Hollywood. Il est intéressant de souligner que la quasi totalité des articles consacrés aux relations avec les Etats-Unis sont des interviews, et que leur fréquence donne au lecteur l'impression que, entre la France et l'Amérique, il y a toujours en cours quelque voyage d'"exploration", à la recherche de marchés, de collaborations, d'échanges de techniques et d'hommes. Les déclarations françaises sont toujours plus prudentes, prête à défendre leur propre cinéma au premier signe de boycottage (le terme revient souvent) américain. Au contraire, les producteurs d'outre-Atlantique interviennent pour favoriser – du moins en paroles – des productions facilement exportables, c'est-à-dire des films qui puissent se rapprocher du goût américain. Les déclarations des Américains sont toujours plus optimistes et, du moins d'après ce qui ressort des articles de la revue, c'est de vedettes comme Douglas Fairbanks et Mary Pickford qui part l'idée des collaborations internationales. Entre 1919 et 1924, les titres vont de "L'Amérique à Paris" à "Pour la collaboration Franco-

Américaine". L'un des premiers articles à paraître en 1919 à ce propos, pour donner une idée du vocabulaire récurrent dans toutes les déclarations du même genre, concerne David P. Howells, éditeur de la First National Exhibitors Circuit (mais nous pourrions en citer beaucoup d'autres sur le même ton):[19]

D'après ce qu'il a pu voir pendant son séjour en France, M. Howells est persuadé qu'un échange des plus productifs doit se manifester bientôt entre les deux pays. Le film français a trouvé en lui un chaud partisan et il a acheté pour l'Amérique, plusieurs films. [...] M. Howells estime qu'il y a un double intérêt pour les directeurs de formes d'aller passer leurs contrats dans les pays mêmes auxquels les films sont destinés. C'est le seul moyen de se rendre compte des goûts et des exigences de la clientèle, de nouer des rapports cordiaux et de rester au courant des innovations techniques ou commerciales. [...] Je rapporte de cette longue randonnée l'impression que le film est très certainement le plus sur et le plus précieux moyen de fraternisation des peuples. C'est par lui qu'ils apprendront à se mieux connaître et à s'estimer. La Ligue des Nations ne trouvera pas des meilleur agents de propagande et de diffusion.[20]

Deux années plus tard, c'est au tour de Douglas Fairbanks et Mary Pickford eux même de se monter du même avis, et leurs opinions reviendront souvent sur les colonnes de la *Cinématographie*:

Nous venons ici avec des projets de collaboration franco-américain. [...] Nous sommes ici Mary et moi pour un an, peut-être même d'avantage, donc nous avons le temps de réaliser nos projets qui, je le répète, consistent essentiellement à établir une collaboration heureuse avec la cinématographie française. Cette collaboration me semble d'autant plus facile qu'à mon sens, c'est une erreur de vouloir faire du film américain et du film français. Il faut faire du film humain, il faut tout simplement du film par des moyens simples, directs, qui soient compris de tout le monde, qui, infailliblement, touchent tous les hommes quels qu'ils soient, des toutes les races et sous toutes les latitudes. [...] Je rêve une cinématographie sans frontières.[21]

Le commentaire de ces mots par De La Borie est aussi intéressant en ce qui concerne les collaborations internationales. Dans ce commentaire se mêlent la satisfaction pour les affirmations d'estimes reçues de Fairbanks et Pickford et les premiers projets – encore sur un plan purement idéal – de collaborations mondiales ("sans frontières"):

S'il en est ainsi nous avons nul besoin que l'on nous convoque et très volontiers, nous ferons spontanément les premiers pas. Car cette collaboration franco-américaine est bien ce que nous souhaitons le plus ardemment, n'en déplaise aux cinégraphiques italiens qui nous reprochent ce voeu comme une trahison.

Au surplus la collaboration franco-américaine n'exclut nullement la collaboration franco-italienne, pas plus que la franco-anglaise, la franco-tchèque ou la franco-suédoise, elle n'exclut aucune formule de rapprochement entre artistes et industriels des pays où l'on fait du film.

Mais la formidable Amérique présente pour nous, français, un tel débouché, elle est parvenue au point de vue cinématographique à un tel développement, à de tels perfectionnements, à une puissance de rayonnement et de diffusion si prodigieuse, que nous serions littéralement insensés de ne pas faire tout ce qui dépend de nous pour que s'établisse enfin entre la cinématographie américaine et la cinématographie française cette intimité de travail et des échanges dont la réalisation, d'un seul coup, assurerait la prospérité et l'influence, pour le présent et pour l'avenir, de notre industrie si mal en point.[22]

Face aux cinq premières années, où l'on cherchait des stratégies et des points de rapprochement avec Hollywood, à partir de 1924, la revue insiste toujours plus sur l'imminence des accords entre les deux pays, et l'attente est scandée par des éditoriaux comme "C'est le moment?", "Le Film français est en Amérique" ou

"Les Films Franco-Américains". Si jusqu'en 1925 il y a encore des gens pour se demander quel est le meilleur moyen pour produire des films français avec des capitaux étrangers sans perdre son identité (en employant ses propres réalisateurs, ses propres ouvriers, ses propres sujets historiques et littéraires), à partir de cette année la situation semble changer. A partir de 1926, l'invasion américaine des salles est définitivement acceptée avec toutes ses implications et le regard français se porte plus sur l'idée d'une renaissance du cinéma français parrainée, plus que par leur passage, par la permanence de nombre d'américains sur le sol français. C'est cette même *Cinématographie*, qui quelques années auparavant déplorait l'utilisation, dans le cinéma étranger, de sujets de la littérature française, qui désormais cède et accepte ce qui dans le passé était considéré comme des compromis désavantageux pour la France. On ouvre les bras à tous ceux qui encouragent l'initiative à l'intérieur du pays et veulent y tourner un film, même s'il s'agit de sujets tirés de l'histoire de France et interprété par des stars américaines (chose que, quelques années avant, on ne pardonnait pas aux allemands): "Nous devons permettre aux étrangers qui désirent emprunter le visage de notre pays, de travailler dans le maximum de confort et de satisfaction".[23] De fait, l'arrangement entre la France et l'Amérique, si l'on en croit les articles, semble se faire dans ces termes: les capitaux et les stars sont américains, le réalisateur (mais pas toujours), les rôles secondaires et les lieux du tournage sont français.
La conclusion d'un article de Lucie Derain nous semble bien éclaircir les raisons de cet esprit de collaboration:

> *Et, si le film franco-américain est souhaitable, n'oublions pas de voir dans une telle méthode, la manière la plus pratique et la plus ingénieuse de donner à notre pays la consécration de sa gloire et de faire pour lui une propagande dotée des meilleurs atouts, propagande qui portera, loin à l'infini, aux confins du monde, grâce aux moyens de diffusion américains, la renommé de la France, de ces sites, de sa race et de sa civilisation.*[24]

Pour la première fois depuis la fin de la guerre on ne revendique plus la grandeur de sa propre culture à partir du septième art. L'affirmation que la gloire de la France pourra refaire surface grâce aux moyens américains souligne la faiblesse d'un système qui semble être devenu, sinon complètement, du moins psychologiquement dépendant de l'extérieur.

"Film-Europe" = France+Allemagne

La question des rapports entre la France et l'Allemagne pourrait à elle seule faire l'objet d'une étude entière, étant donné la place que la presse lui consacre. En particulier à la fin de la guerre, et surtout entre 1920 et 1923, l'Allemagne est le principal objet des éditoriaux, à côté de la délicate question de la production française, sur laquelle elle l'emporte quant au nombre d'articles et de titres "forts".
Distinguer nettement, sur le plan chronologique, une date où se détendent les rapports entre la France et l'Allemagne n'est pas chose aisée, mais il est possible de repérer trois phases principales dans les difficiles relations avec l'Allemagne:

1. De 1919 à 1920 environ l'Allemagne est l'ennemie par excellence: les attaques sont particulièrement dures et la revue prône la nécessité d'isoler ces voisins et de refuser tout type de relation commerciale avec eux. En ce cas, le lexique utilisé dans les articles révèle clairement une hostilité contre le peuple allemand et non seulement contre son cinéma.
2. De 1921 à 1924 environ la nécessité, pour l'industrie cinématographique française, d'exporter ses propres films rouvre la question du commerce avec l'Allemagne en posant deux problèmes: le refus des conditions injustes posées par les Allemands et l'idée que leur cinéma oeuvre à une propagande anti-française.

3. Une phase de rapprochement très lent, entre 1924 et 1927, qui se conclura en 1929, quand paraîtront des titres comme "Les Amis du film allemand à Paris et les amis du film français à Berlin".[25]
Il suffit de prêter attention au lexique utilisé dans les éditoriaux qui paraissent entre 1919 et 1921 pour se rendre compte de l'absolue hostilité que la revue nourrit à l'égard de l'Allemagne. Les discours et les attaques contre le peuple allemand, qui font abstraction du septième art en soi, révèlent sans moyen terme l'existence d'un rapport déjà exaspéré auparavant qui a été porté à son comble avec la guerre. Dans tous les articles publiés – articles qu'il serait inexact de reléguer sous la simple étiquette du "nationalistes" – on affirme que ce sont les Allemands, et non le Kaiser, qui ont été les premiers responsables de la guerre. Certes, le vocabulaire a souvent des tonalités infantiles et populistes, mais les éditoriaux se réfèrent toujours à la blessure de la guerre comme moteur de l'accusation française. En particulier, le fil conducteur qui anime la presse (et notamment *La Cinématographie française*) voit l'opposition entre la France, sauveuse de la civilisation et l'Allemagne (les allemands), éternel agresseur.

Toutefois, en janvier 1921 déjà, la *Cinématographie* commence à concentrer ses réflexions sur les dynamiques de l'industrie, face à un cinéma allemand qui se remet en mouvement en regardant vers l'extérieur et aussi à la nécessité urgente pour la France de trouver des marchés. C'est de cette façon que la question du commerce avec les allemands commence à effleurer les esprits. L'Allemagne a la possibilité de distribuer ses films dans les salles d'Europe centrale et dispose ainsi d'un débouché pour son marché qui, dans l'attente d'autres développements occidentaux, crée un certain désappointement chez les français. Tandis que l'Italie, au même moment, commence sa lente descente vers l'immobilité, la France se demande que faire: elle regarde vers les Etats-Unis, elle cherche à mobiliser sa production, elle réfléchit sur les possibles scénarios d'un futur qui, nécessairement, ne pourra pas être bien lointain. La *Cinématographie* s'en rend compte, et l'enquête "Le Moment est-il venu de reprendre les relations commerciales avec l'Allemagne?" est, nous semble-t-il, une trace évidente des doutes que l'industrie française est contrainte de soulever. Entre 1921 et 1924 environ se mêlent deux ordres de problèmes, que la revue affronte en même temps: d'un côté la question économique de l'exportation, de l'autre le problème de la nouvelle prise de conscience de la force du langage cinématographique. Le cas France-Allemagne met très clairement en évidence les possibles relations de dépendance qui peuvent exister entre ces deux aspects. D'un côté, on trouve une enquête où interviennent Gaumont, Dulac, Vandal et même Bratz, le directeur général de l'UFA de Berlin, tous favorables à la reprise du commerce avec l'Allemagne, d'un autre on peut lire des articles de journalistes qui voient dans le cinéma allemand naissant le comble de tout ce qu'il y a de plus anti-français.

En effet, les problèmes qui se posent pendant cette phase du rapport avec l'Allemagne sont, en partie, ceux qui ont été hérités du passé. Par exemple, l'idée que le cinéma allemand puisse devenir une forte arme de propagande (anti-française) demeure pour la *Cinématographie* un élément de défiance évident. A ce propos, la situation s'aggrave avec la sortie sur les écrans parisiens de *Madame Dubarry* (E. Lubitsch, 1919), qui devient l'emblème de la façon dont les "boches" peuvent manipuler l'histoire de France, et avec la sortie de *Das Kabinett des Dr. Caligari* (R. Wiene, 1920).[26] C'est l'époque de titres comme "Gare au Caligarisme!", "On emboche",[27] "Encore le caligarisme!"[28] et "Le Film allemand contre la France",[29] tous signés par Paul De La Borie au printemps et à l'été 1922. En particulier, dans le premier article, de La Borie affirme que:

> *Ainsi le caligarisme est une déclaration de guerre à la vérité naturelle et humaine, c'est la négation de la vie, c'est un défi à la simplicité des âmes droites, à l'expression franche des sentiments spontanés et logiques, c'est un appel à l'artifice, à l'irréel au mensonge.*

Ou bien on trouve, en face du contingentement allemand qui permet l'entrée en Allemagne de films étrangers pour un pourcentage égal à 20% des productions nationales (ce qui revient à pas plus de 15 films qui repartent au bénéfice de l'extérieur), des articles qui mettent un frein drastique à n'importe quel rapprochement: "Le Film

français ou le film allemand?",[30] "Comme protéger le film français"[31] et "Les Deux morales".[32] En somme, on continue à peu faire confiance aux allemands, et la fréquence des articles qui paraissent dans la *Cinématographie* donne au lecteur l'impression que l'on cherche en quelque sorte à contrôler les mouvements d'un ennemi dans le cadre d'une bataille silencieuse. Il est intéressant de noter que, si par la suite on a donné la parole à l'Allemagne par le biais de la traduction d'articles de la revue *Lichtbildbühne*, pour le moment ne paraît aucune déclaration de personnalités allemandes. La seule façon, indirecte, par laquelle arrivent des nouvelles sur l'évolution du cinéma allemand, on les trouve dans les commentaires du rédacteur en chef Paul De La Borie, qui se consacre complètement à la question allemande. C'est à travers ses paroles et ses craintes que l'on présente aux lecteurs un cadre géopolitique où les Etats-Unis, la Grande-Bretagne et l'Italie se rapprochent de l'Allemagne en isolant la France et en faisant complètement fi des quatre années de guerre et d'alliance avec le peuple français.[33]

Nous avons jusqu'à présent cherché à décrire quel était le sentiment de la *Cinématographie* vis-à-vis de la question allemande. Mais comment réussir à aller au-delà de cette impasse? De fait, si l'on veut chercher à comprendre comment on a pu parler de "Cinéma européen", il est nécessaire d'éclaircir ce point. Il nous semble pouvoir dire que sans le dépassement d'un tel problème on n'aurait pas pu penser à une union européenne des cinémas, puisque sans l'apport de l'Allemagne et de son industrie cinématographique développée le continent n'aurait pas même pu *penser* à se confronter avec les Etats-Unis. Il suffit de penser à la faiblesse de l'industrie italienne et à l'éloignement de celle de l'Angleterre (qui apparaît dans *Cinématographie* mais comme une nation à mi-chemin entre l'Europe et l'Amérique) pour comprendre que sans l'initiative et la collaboration entre France et Allemagne on n'aurait pas pu faire grand-chose. La revue n'explique pas de quelle façon on en est venu à accepter un tel rapprochement. En faisant la lecture de ses pages on peut faire l'hypothèse de deux facteurs: d'un côté la circonstance de la nécessité de trouver des marchés pour l'exportation et des capitaux, de l'autre les propositions allemandes de collaboration qui, à long terme, feraient oublier les antagonismes de la guerre. A notre avis, la clé de ce second point réside justement dans les interviews que la *Cinématographie* publie en janvier 1920. Elles sont sinon la cause directe, du moins le signe de l'intérêt que la revue et les réalisateurs et producteurs français portent à l'entrée des films allemands en France. A part quelques cas sporadiques qui se déclarent contre par peur que le public n'apprécie pas le "point de vue" des Allemands, la plus grande partie des personnalités qui interviennent se déclarent intéressées par les perspectives de ce nouveau marché, pourvu que les conditions soient paritaires. Les points qu'ils développent dans ce sens sont les suivants:

1. Les films allemands coûtent moins cher que les films américains, grâce à la valeur du mark.
2. Les films allemands arrivent déjà en France, sous l'étiquette d'autres pays, et rendrait donc ouvertement connu un marché déjà existant.
3. Ce marché pourrait encourager les allemands à favorise les films français en Allemagne, marché qui a une faculté d'absorption considérable.
4. Les films français, une fois distribués en Allemagne, pourraient circuler aussi dans les pays d'Europe de l'est, grâce aux salles de l'UFA.

Le mot d'ordre devient, de cette façon, "liberté complète d'importation, aucun réserve, aucune restriction", ce qui constitue peut-être une première brèche dans les "esprits" français.

"Film-Europe" = France+Italie

En 1924 le débat semble surtout se développer sur l'axe Berlin-Paris, mais se pencher exclusivement sur 1923-1924 comme point de rupture c'est oublier que, quelques années auparavant, se mettait en place une autre ten-

tative de dialogue frontalière. Il s'agit de l'"Union latine" qui concerne France et Italie et qui suscite des débats dans la presse française de 1920 jusqu'à 1922, quand l'intérêt pour la crise de la cinématographie italienne cède la place à une prudent et mesuré regard vers la production allemande. La relation entre les deux pays doit nous intéresser non seulement à cause de son passé (depuis la naissance du cinéma les échanges se multiplient à travers les Alpes),[34] mais surtout car seulement dans ce cas on retrouvera un lexique qui vise à un entente dit "culturelle". L'attention particulière réservée à l'Italie disparaît sans beaucoup d'explication lors de l'échec de l'expérience du trust UCI, mais tant que la production italienne continue à des niveaux discrets[35] on peut dire que l'Italie jouira d'énormes faveurs sur la presse de l'Hexagone. Non seulement on commente les films italiens et les avant-premières à Rome, on commente la presse italienne avec attention, mais on dédie aussi des pages d'interview à des hommes du cinéma italien (par exemple Giuseppe Barattolo)[36] et on crée des rubriques dans lesquelles apparaissent des traductions d'articles italiens traitant du cinéma français tels que "La Crise du Film Français jugée par les Italiens"[37] sur *La Cinématographie française*. Quelques épisodes de tension sont à noter en 1919 et les raisons sont l'entrée en Italie des films allemands – comme *Madame Dubarry* de Lubitsch, le 28 février 1920[38] –, la nouvelle – plus tard démentie – d'une alliance entre l'UCI et l'UFA,[39] et la fermeture temporaire de la frontière italienne aux films français[40]. Mis à part ces brefs moments, les rapports entre l'Italie et la France semblent se poursuivre sous le signe de la fraternité et de l'harmonie, au point que la *Cinématographie* agrandit la rubrique "En Italie" le 14 février 1920, pour démontrer aux "voisins et alliés italiens" à quel point leur amitié devient, jour après jour, plus précieuse. L'argumentation qui inaugure cette initiative – signée par "La Direction" – nous semble intéressante:

> *Avec la paix du monde, s'est ouverte la grande bataille économique et l'industrie cinématographique est l'un des secteurs les plus mouvementés du nouveau front. Ce n'est que par une union toujours plus étroite et une connaissance plus approfondie des intérêts communs que la pensée latine pourra sortir prédominante à l'écran comme elle le fut depuis des siècles dans tous les arts. Si la* Cinématographie Française, *qui devient en quelque sorte* La Cinématographie Latine, *pouvait par son initiative, contribuer à cette union etc.*[41]

En 1920 la revue laisse parler l'Italie entre les articles qui lui sont dédiés et les pages de publicité pour les films transalpins (dans le n° 70 du 6 mars 1920 on en compte quinze consécutives), mais celle-ci est une des première occasion dans laquelle la revue prononce l'expression de "l'union latine". Alors qu'au printemps arrivent à la rédaction des déclarations de producteurs américains prêts à partir pour la France et l'Italie, avec le but de "tourner les grands sujets européens et latins",[42] à partir de septembre 1920 les articles rapprochant la France et l'Italie s'intensifient. Ce projet – qui prendra le nom de "Bloc Latin" – est seulement annoncé par l'article signé par le directeur Edouard Louchet, de retour d'un voyage en Italie. Cet article, de bien cinq pages, est accompagné de photographie dans lesquelles apparaissent Louchet et Piétrini sur les set de *Théodora* de Leopoldo Carlucci (Ambrosio-Film, 1919), de *Il figlio di Madame Sans-Gêne* du conte Baldassarre Negroni (Tiber-Film, 1921) et de *La Bible* de Piero-Antonio Gariazzo (Vay-Film, 1920) en compagnie des acteurs.[43]
Pour cette période – c'est-à-dire l'automne 1920 –, les articles sur l'"Entente latine" croisent des commentaires sur la crise du cinéma italien. Dans ce cas aussi, la critique de la production italienne devient une occasion de confronter les deux cinématographies:

> *Chose curieuse, la cinématographie italienne souffre du mal contraire à celui dont pâtit soeur latine, la cinématographie française. On a dit, et il est avéré, qu'en France, l'art cinématographique est mort faute de capitaux. C'est pour avoir disposé de trop capitaux que l'art cinématographique italien s'est, en revanche, appesanti au point de se maintenir difficilement debout. Maigreur et obésité conduisent aux mêmes effets. Il est donc vrai que les extrêmes se touchent quelquefois.*[44]

Tant que l'UCI existe on parle fréquemment de "Entente Latine" et puis de "Bloc Latin". Les bases de cette entente, pour la *Cinématographie française*, sont évidentes: France et Italie se ressemblent comme des soeurs parce qu'elles appartiennent à la même "race", sont les héritières de la culture "latine" – c'est-à-dire celle née à Rome – et ont souffert ensemble durant la Première Guerre Mondiale. Pour preuve de leur similarité, la revue italienne *Lux*, citée par la *Cinématographie*, rappelle jusqu'à combien l'humour anglo-saxon est pour les deux pays incompréhensible.

Cette idée de l'"Entente Latine" nous semble intéressante parce qu'elle naît alors que les français ont déjà essayé de créer des liens avec le cinéma américain, dont la puissance industrielle et commerciale ne fait aucun doute et est contemporaine de la crise du cinéma italien. Alors pourquoi se fier à cette idée? Nous devons supposer qu'elle est, en un sens, le prolongement de ces articles qui plaident pour la protection du cinéma français contre le cinéma allemand et qui revendiquent les origines "latines" et non "barbares" de leur propre société et de leur cinéma? Que ce soit pour cela qu'ils se tournent vers l'Italie? Les incipit et les conclusions de certains articles semblent nous faire croire qu'il y ait, à la base de l'"Entente Latine", une espèce *d'esprit latin*, renforcé durant la guerre. Toutefois, l'objectif de cette alliance semble devenir plus clair, dès la lecture de l'expression "Bloc": elle devra combattre les Etats-Unis.

A partir du 1° janvier 1921 naît la rubrique "Le Bloc Latin",[45] où Piétrini rassemble les avis des journaux italiens. Il s'agit, pour la plupart, d'apologie de la "latinité" comme stratégie anti-américaines:

> *Si la latinité [...] doit être une chose positive et tangible qui resserre définitivement, dans tous les champs de l'activité humaine, les liens sertis en cinq ans de guerre et de souffrances partagées, pour le même idéal, aussi dans les rapports commerciaux entre les industries franco-italiennes, elle doit imposer une entente qui puisse empêcher le retour d'une nouvelle forme de dumping, et empêcher aussi l'accaparement des marchés latins de la part des trusts d'outre océan. [...] Nous sommes les fils et les frères de notre race. Nous connaissons, sentons et souffrons de toutes ses passions, de toutes les vibrations de son âme, de tous les élans généreux, violent et purs de son coeur immortel.*[46]
>
> *Je partage entièrement l'alliance cinématographique franco-italienne comme unique voie de salut du film latin. [...] En France les cinématographistes et la presse française paraissent ignorer complètement l'entente et l'accaparement des marchés par les Nord-Américains unis aux Allemands, nous étions de notre côté très exactement informés et nous savions au surplus que la nouvelle organisation anglo-saxon se serait dressée principalement contre le marchés latins, c'est-à-dire, la France et l'Italie.*[47]

Les articles sur le "Bloc Latin" se multiplient en 1921 et en 1922 jusqu'à devenir hebdomadaires. Les titres sont presque toujours semblables, avec des variations minimes: "Devons-nous créer une organisation de défense du film latin?",[48] "On parle de l'Allemagne, mais pourquoi pas des Pays latins?", "L'Effort latin",[49] "La Lutte pour la pensée latine au cinéma".[50]

Paule De La Borie y consacre son éditorial "L'Heure du film latin" du 9 décembre et explique:

> *Le film latin ce n'est pas, bien entendu, le film italien. Ce n'est pas non plus le film français. C'est un tout, parfaitement distinct, particulier, original où se sont harmonieusement fondues et complétées deux parties différente et, cependant, apparentées en profondeur. Et le produit de cette fusion, de cette amalgame n'a rien d'artificiel, il forme une entité solide et rationnelle, logique et légitime parce qu'il correspond à une réalité ethnique qui n'a cessé de s'affirmer à travers les siècles.*[51]

Le fait que la revue se tourne avec tant d'empressement du côté italien présuppose un regard très particulier porté sur ces voisins. L'Italie est la seule nation que la *Cinématographie* ait jamais appelée "soeur", jusqu'à la définir comme "le miroir" de la France.

Malgré tous ces efforts pour attirer l'attention des lecteurs sur le projet d'"unicité latine", on ne trouve, dans *La Cinématographie française*, aucun exemple de films qui seraient le résultat de cette union, qui constitue pourtant la première tentative de défense contre l'hégémonie américaine – bien avant la détente des relations franco-allemandes – dans une Europe qui n'est jamais nommé où du moins prise en conte.

Les collaborations

La notion de "European Film Mouvement" – et donc de collaboration internationale – est justifiée par la presse (et est ainsi que Thompson nous la propose) comme forme de protectionnisme anti-américain. Mais est-t-il vrai aussi que à coté de cette explication du front commun européen on trouve une autre explication – qui coexiste avec la précédente –, qui concerne plutôt les dynamiques du protectionnisme national. Il ne faut pas oublier, d'ailleurs, que l'idée de collaboration européenne n'implique pas, concrètement, une fermeture des rapports avec les Etats-Unis, avec lesquelles on fait des projets de collaboration: des producteur tels que Pathé et des réalisateurs comme Diamant-Berger souhaitaient dans l'entre-deux-guerres la création d'alliances avec Hollywood, attirés par le puissant modèle des trusts américains.
Le véritable problème commun aux pays européens – problème qui évolue durant les années vingt et pour lequel on cherche solutions différentes – est l'impossibilité de rester autonome seulement grâce au marché interne. Ce problème existe vis-à-vis des Etats-Unis, sans doute, mais il arrive à concerner aussi les relations à l'intérieur du vieux continent. C'est dans ce contexte que la France, bouleversé par la perte de l'hégémonie et les difficultés de l'entre-deux-guerre, d'un coté elle s'interroge sur la possibilité de accepter un dialogue exclusivement commercial avec les Allemands, de l'autre coté elle crée et nourrit l'idée de sa propre supériorité dans le domaine de l'art en général, et de l'art cinématographique en particulier.[52]
Alors qu'à la fin de 1920 le terme d'"internationalisme" dans le sens politique est bannit des pages de la presse, il s'affirme au cours de l'année 1921 à travers le concept de cinéma comme art international. C'est par cette voie que le terme débarque dans un premier moment sur les colonnes de la *Cinématographie française*. Pendant quelques mois on parle de "film international", mais il faut encore attendre quelque peu avant que survienne l'expression "cinéma européen". En attendant, la revue publie un nombre élevé d'interventions et d'interviews de représentants du cinéma français qui commentent les nouvelles provenant de la presse étrangère. En même temps, il apparaît des articles qui mentionnent des film "italo-américain" et "italo-français". Mais il ne s'agit en fait que d'accords de distribution ne concernant qu'un unique film, ou de film français simplement tournés en Italie.
De toute façon, par rapport à cette première perspective d'ouverture des frontières le véritable espoir français est que ces collaborations peuvent aider avant tout le cinéma français. Léonce Perret intervient sur la *Cinématographie* pour supporter le projet international tout en révélant les intérêts nationaux sous-jacent à cette adhésion:

> *Mais, pour replacer le film français au premier rang – qu'il n'aurait jamais dû perdre – et pour assurer son expansion sur le marché mondial, il faut que ce film, national par sa production, soit international par sa situation dramatique, sa facture, et son interprétation. Car le film international sera une exposition de nos modes, de notre ameublement, de nos objets d'art, de tous les chefs d'œuvres de nos artistes et de nos industriels, dont le bon goût et l'originalité sont partout réputés.*[53]

En effet, tous les articles qui apparaîtront dans la revue à partir de 1924 seront empreints d'intérêt national. On citera les interventions sporadiques de la Société des Nations – qui célèbre le cinéma comme "expression de la

pensée moderne" en janvier 1924 – et on intitulera la première page, à renfort de grands caractères, avec des formules telles que "Collaborations" ou "Vers la concorde". Mais les intérêts de la France resterons toujours une constante du regard porté par la revue. Lorsque les accords sembleront une perspective solide, suffisamment solide pour pouvoir redonner son souffle à la production de l'Hexagone, la pratique internationale se résoudra – au moins dans ce que raconte la revue – par des accords de distribution. En particulier, dès 1926 l'intérêt pour les collaborations s'étendra aussi aux Etats-Unis et dans les années qui suivront on ne trouvera plus aucune trace du terme "esprit européen".

En la regardant à travers ce point de vue, la perspective des collaborations internationales semble donc trouver sa place plutôt à coté des stratégies de défense de l'industrie nationale et ce n'est pas forcement un esprit d'ouverture et d'aide réciproque qui justifie la collaboration avec les voisins – ou autrement dit, l'idée de collaboration internationale n'est pas nécessairement un miroir exacte de l'état plus général des relations internationales. Il suffit de regarder au rapport entre la France et l'Allemagne: jusqu'à quel point peut-on affirmer que l'ouverture de ces relations commerciales correspond à une véritable détente – politique, psychologique, etc. –, à une l'époque où demeure encore le sentiment français de refus absolu pour les Allemands, qui sont appelés, selon les cas, comme "Boche", "artilleurs de la grosse Bertha", etc.? [54]

Conclusions

En conclusion, nous voudrions en fin poser quelques questions, en faisant des hypothèses. Nous nous demandons quelle est donc la nature de ces collaborations, de ce "vague internationaliste", dans un continent où le terme "cinéma européen" est seulement un terme qui recueille l'espoir de relancer les cinématographies nationales? Est-elle purement économique? Et si est-elle purement économique, pouvons-nous accepter de l'appeler "European Film Movement"? Même si l'expression vient directement des années vingt, en l'acceptant nous prenons peut-être le risque de lire des stratégies économiques dictées par les exigences du contexte (des contextes nationaux) de l'entre-deux-guerre comme un projet plus vaste et prévoyant de cinéma européen. De voir, donc, des liaisons entre le collaborations des années vingt et les coproductions envisagées après 1945 comme faisant partie du même projet, de la même Histoire, de la même Europe. Et d'ailleurs, à quelle Europe faisons-nous référence quand on parle d'"European Film Movement"? L'Europe rêvée par certains hommes politiques? L'Europe comme ensemble de Nations, aux frontières du Traité de Versailles? L'Europe des hommes du cinéma qui revendiquent l'internationalité du langage cinématographique, l'Europe des foules des immigrés sans travail, l'Europe du mythe de la Belle Epoque, inconsciente du conflit à venir? Il faut bien le préciser...

L'Histoire nous demande de regarder au-delà de la périodisation 1924-1929. Dans le but de reconsidérer tous les éléments qui se mêlent dans les années vingt on devrait peut-être essayer de remettre en cause l'idée de cinéma européen de l'époque en utilisant comme clé de lecture l'idée d'Europe, l'idée d'internationalisme et de la nature internationale du cinéma lui-même. Les chronologies des relations entre pays nous démontrent, d'un coté, que la notion même d'Europe varie en fonction des exigences, de l'autre ils mettent aussi en évidence que plusieurs Europe (Europe "à trait d'union": France-Italie, France-Allemagne, Italie-Allemagne) coexistent parfois en même temps. Mais cette Europe au pluriel, qui fonctionne comme système de rapports commerciaux, survive seulement dans la mesure où la politique n'impose pas des lois douanières prohibitives. Comme l'espoir d'un paix durable n'effleure pas forcément ni ne motive les choix des hommes du cinéma, ainsi l'idée d'Europe reste vague, sans mettre racines dans les esprits.

Si une quelque forme d'internationalisme vraiment européen a existé, il faudra le rechercher on élargissant la

chronologie vers les années dix et vers les années trente, suivant le chemin ouverte par Alberto Farassino. Dans son essais "Cosmopolitismo ed esotismo nel cinema europeo fra le due guerre" et dans le livre *Fuori di set. Il cinema in viaggio*,[55] Farassino a observé les années vingt d'un point de vue quelque peu différent. Sans nier ni délaisser les raisons économiques données par Thompson, il regarde toutefois le cinéma européen comme un phénomène qui témoigne du climat de cosmopolitisme caractéristique des années vingt. Pour Farassino, le "cinéma européen" est d'un côté le témoin des voyages de ses artifices – c'est-à-dire de tous les artistes, metteurs en scène et producteurs qui, pour diverses raisons, ont franchi les frontières nationales –, de l'autre, il est le principal responsable du "style d'auteur européen", le style standard qui précède le découpage du cinéma américain classique. C'est dans cette direction de internationalisme-cosmopolitisme, qui fait rêver les masses dans les salles du cinématographe, que l'on pourra peut-être continuer à chercher la clé d'un cinéma européen.

Notes

[1] E. Morin, *Penser l'Europe* (Paris: Gallimard, 1990 [1987]), pp. 147-148.

[2] R. Abel, "Il cinema francese verso un mutamento paradigmatico. 1915-1929", in G.P. Brunetta (sous la dir. de), *Storia del cinema mondiale. L'Europa. Le cinematografie nazionali*, tome I (Torino: Einaudi, 2000), pp. 279-321.

[3] E.H. Carr, "Lezione I. Lo storico e i fatti storici", in Id., *Sei lezioni di storia* (Torino: Einaudi, 1966).

[4] R. Abel, *op. cit.*, pp. 282-283 (c'est moi qui traduit).

[5] R. Brague, *Europe, la voie romaine* (Paris: Gallimard, 2005 [1992]), p. 33.

[6] E. Morin, *op. cit.*, pp. 147-148.

[7] *Ibid.*, pp. 37-38.

[8] G. Pécout, "Europe, que doit-on faire de ton histoire et de ta géographie?", in Id. (sous la dir. de), *Penser les frontières de l'Europe du XIX^e^ au XXI^e^ siècle* (Paris: PUF, 2004), pp. 23-38.

[9] K. Thompson, "The End of 'Film Europe' Movement", in T. O'Regan, B. Shoesmith (sous la dir. de), *History on/and/in Film* (Perth: History & Film Association of Australia, 1987), pp. 45-56.

[10] K. Thompson, "National or International Films? The European Debate During the 1920s", *Film History*, vol. 8 (1996), pp. 281-296.

[11] K. Thompson, "The Rise and Fall of Film Europe", in A. Higson, R. Maltby (sous la dir. de), *"Film Europe" and "Film America": Cinema, Commerce and Cultural Exchange. 1920-1939* (Exter: University of Exeter Press, 1999), pp. 56-81.

[12] K. Thompson, "Early Alternatives to the Hollywood Mode of Production: Implication for Europe's Avant-gardes", in L. Grieveson, P. Krämer (sous la dir. de), *The Silent Cinema Reader* (London-New York: Routledge, 2004), pp. 349-367.

[13] K. Thompson, "The End of 'Film Europe' Movement", cit., p. 45.

[14] K. Thompson, "The Rise and Fall of Film Europe", cit., pp. 57-58.

[15] *Ibid.*, pp. 77-78.

[16] Cf. K. Thompson, "National or International Films? The European Debate During the 1920s", cit. Voir aussi G. Sadoul, *Histoire générale du cinéma. L'Art muet. L'Après-guerre en Europe. 1919-1929*, tome V (Paris: Denoël, 1974 [1952]).

[17] Cf. "European Monroe Doctrine", *Lichtbildbühne*, n° 23 (1 mars 1924), in A. Higson, R. Maltby (sous la dir. de), *op. cit.*, pp. 327-345.

[18] H. de Beaumont, "De l'avenir des Etats-Unis, e de leur lutte future avec l'Europe", *Journal des Economistes* (juillet 1888), p. 77 et p. 84.

[19] Voir l'entretien avec M. Julian Johnson dans "Impressions Américaines sur le Film Français ", *La Cinématographie française*, n° 352 (1 août 1925), p. 9; l'entretien avec Adolphe Zukor dans "Paroles Américaines", *La Cinématographie française*, n° 444 (7 mai 1927), p. 11.

[20] "L'Amérique à Paris", *La Cinématographie française*, n° 18 (3 mai 1919), pp. 11-12.

[21] P. De La Borie, "Un entretien avec Douglas Fairbanks et Mary Pickford ", *La Cinématographie française*, n° 154 (15 octobre 1921).

[22] *Ibid.*

[23] L. Derain, "Les Films Franco-Américains", *La Cinématographie française*, n° 399 (26 juin 1926), p. 23.

[24] *Ibid.*

[25] *La Cinématographie française*, n° 542 (23 mars 1929).

[26] Selon un article de la *Cinématographie française* du 11 mars 1922, la sortie du film se fait dans les premiers jours de mars de la même année, au cinéma Ciné-Opéra.

[27] P. De La Borie, "On emboche", *La Cinématographie française*, n° 181 (22 avril 1922).

[28] P. De La Borie, "Encore le caligarisme!", *La Cinématographie française*, n° 192 (8 juillet 1922), p. 10.

[29] P. De La Borie, "Le Film allemand contre la France", *La Cinématographie française*, n° 193 (15 juillet 1922), p. 31.

[30] P. De La Borie, "Le Film français ou le film allemand?", *La Cinématographie française*, n° 169 (22 janvier 1921), pp. 1-3.

[31] P. De La Borie, "Comme protéger le film français", *La Cinématographie française*, n° 173 (25 février 1922).

[32] P. De La Borie, "Les Deux morales ", *La Cinématographie française*, n° 197 (12 août 1922), pp. 1-3.

[33] Le même Pierre Simonot avait commencé à soulever la question déjà en 1920, en écrivant: "Dès le lendemain de la signature de l'armistice, les Etats-Unis et l'Angleterre renouaient avec l'Allemagne des relations fructueuses sinon fraternelles. En ce qui concerne l'Italie, les articles si précieusement documentés de mon confrère Jacques Piétrini, tiennent nos lecteurs au courant de la vague de germanophile qui submerge la péninsule. [De La Borie fait référence à la sortie de *Madam Dubarry*]. [...] Quant à l'Allemagne elle-même, son attitude n'est pas celle d'un vaincu. Pour les boches, notre victoire est inexistante, c'est une sorte de malentendu, une erreur du destin qui doit inévitablement s'effacer dans le plus bref délai". P. Simonot, "Vers le marché mondial", *La Cinématogaphie française*, n° 85 (19 juin 1920), pp. 1-3.

[34] Voir J.A. Gili, "La preistoria delle coproduzioni (1896-1944)", in J.A. Gili, A. Tassone (sous la dir. de), *Roma-Parigi, 50 anni di coproduzioni italo-francesi* (Milano: Il Castoro, 1995), pp. 6-17. Il ne faut pas oublier que ce seront ces deux nations à relancer les accords internationaux tout de suite après la fin de la deuxième guerre mondiale en 1946.

[35] En 1920 les films italiens présentés à la censure sont 371, en 1921 ils sont 333. Les données proviennent de R. Redi, *Cinema muto italiano. 1896-1930* (Venezia: Marsilio, 1999).

[36] Cf. J. Piétrini, "La Rénovation de l'Art Cinématographique", n° 68 (21 février 1919), pp. 35-37.

[37] J. Piétrini, "La Crise du Film Français jugée par les Italiens", *La Cinématographie française*, n° 19 (3 mai 1919), pp. 37-38. Il s'agit de la traduction d'un article de la revue *In Penombra* (Rome), article signé par Federigo Gialli, qui critique le jeu des acteurs françaises, trop peu moderne par rapport à l'élégance des collègues américains tel que Douglas Fairbanks.

[38] *La Cinématogaphie française*, "En Italie. Le premier film allemand", n° 69 (28 février 1920), pp. 8-10.

[39] La Direction, "U.F.A. & U.C.I. Une note de l'Unione Cinematografica Italiana", *La Cinématogaphie française*, n° 78 (1er mai 1920), p. 4.

[40] J. Piétrini, "En Italie. L'Importation des Films Français interdite en Italie. Un décret scandaleux pris en dépit des accordes franco-italiens. Le gouvernement français usera-t-il de représailles", *La Cinématogaphie française*, n° 33 (16 août 1919), p. 27.

[41] La Direction, "A nos lecteurs", *La Cinématogaphie française*, n° 67 (14 février 1920), p. 41.

[42] Il s'agit de MM. Fox, Carlos et Sheehan, directeurs de la "Fox Films Corporation", et de M. David P. Howels, directeur de la "First Natonal Exhibitors Circuit". Cf. J. Piétrini, "Les Pêcheurs en eau trouble. *Fuori il straniero*", *La Cinématogaphie française*, n° 21 (24 mai 1919), pp. 26-27.

[43] E. Louchet, "'La Cinématographie française' dans la ville éternelle. Quelques Notes sur le Cinéma Italien", *La Cinématogaphie française*, n° 81 (22 mai 1920), pp. 21-26.

[44] J. Piétrini, "La Crise du film italien et l'Épuration du Théâtre de verre", *La Cinématogaphie française*, n° 98 (18 septembre 1920), p. 25-27.

[45] J. Piétrini, "Le Bloc Latin", *La Cinématogaphie française*, n° 113 (1° janvier 1921), n° 117 (29 janvier 1921), n° 120 (19 février 1921). Voir également "Pour une entente latine", *La Cinématogaphie française*, n° 98 (18 septembre 1920), p. 25 (traduction d'un article apparu sur la revue italienne *Lux*) et J. Piétrini, "La Rénovation de l'Art Cinématographique", cit., pp. 35-37.

[46] "Pour une entente latine", cit.

[47] Article de la revue italienne *Le film*, "Le Bloc Latin", *La Cinématographie française*, n° 113 (1 janvier 1921), pp. 17-19.

[48] J. Piètrini, *La Cinématographie française*, n° 117 (29 janvier 1921), pp. 13-14.

[49] J. Piètrini, *La Cinématographie française*, n° 133 (21 mai 1921), pp. 8-9.

[50] J. Piètrini, *La Cinématographie française*, n° 139 (25 juin 1921), pp. 21-23.

[51] P. De La Borie, "L'Heure du film latin", *La Cinématographie française*, n° 214 (9 décembre 1922), pp. 1-3.

[52] Sur la presse on peut lire que la "race" française est la seule qui peut véritablement produire des chefs d'oeuvres car. "Nous sommes particulièrement favorisés *par la nature autant que par les qualités de notre race*". P. Simonot "Pour développer notre Production", *La Cinématographie française*, n° 61 (3 janvier 1920), pp. 3-5; et aussi: "L'industrie du spectacle est l'une de celles dont la France peut à bon droit s'enorgueillir. Elle fait notre gloire dans le monde depuis le siècle de Louis XIV". La Direction, "1920", *La Cinématographie française*, n° 61 (3 janvier 1920), pp. 1-2.

[53] L. Perret, "Le Film International", *La Cinématographie française*, n° 179 (8 avril 1922), pp. 34-35.

[54] J. Piètrini, "En Italie. Le premier film Allemand", *La Cinématogaphie française*, n° 69 (28 février 1920), pp. 8-10.

[55] A. Farassino, "Cosmopolitismo ed esotismo nel cinema europeo fra le due guerre", in G.P. Brunetta (sous la dir. de), *Storia del cinema mondiale. L'Europa. Miti, luoghi, divi*, tome I (Torino: Einaudi, 1999); Id., *Fuori di set. Il cinema in viaggio* (Roma: Bulzoni, 2000).

Anna Sofia Rossholm, Stockholm University

Exoticism, Modernity and the Cinematic Gaze in Transcultural Europe: Perspectives on the French Reception of Swedish Cinema of the late 1910s and early 1920s

The so-called "golden age" of Swedish cinema of the late 1910s and early 1920s is one of the few periods in Swedish film history when nationally produced films were widely internationally spread. The international success was a result of the particular distribution conditions during World War I, as well as it was due to a new Swedish production strategy during the end of the war. Svenska Bio's producer Charles Magnusson, together with directors such as Victor Sjöström and Mauritz Stiller, initiated a reorientation towards a production of "quality films" based on well known Scandinavian literary sources featuring spectacular imagery of wild nature. The golden age is generally considered to be a key movement in the development of film as "art" in the early 1920s and has thus played an important role in European film history.

As these films are perceived as "vernacular" features in terms of style, themes and motifs, a closer examination of reception in different distribution contexts could shed light on cultural discourses such as the process of export of European local or national imaginaries in a context of exoticism. By taking the French context as object of analysis, this article attempts to make a brief contribution to such an approach and thus to follow up on the few examples in recent scholarship, most importantly Patrick Vonderau's *Bilder vom Norden*,[1] which focuses on Swedish films of "the golden age" as transnational encounters. More specifically, through analysis of a small selection of French key sources from various discourses reflecting on Swedish cinema, the case study aims to outline an intersection between a conception of time (past versus future) and cultural imaginaries in a trans-European context.

France is, in the process of internationalisation of Swedish, one of the most important reception and distribution contexts, as Swedish films partook in a growing cinephile culture and were frequently commented upon by widely read authors such as Louis Delluc and Ricciotto Canudo and were given a significant position in the film magazines *Cinéa*, *Le Film* and *Le Cinéjournal*. Reviews and articles in the post-war (WWI) context stands for an initial film historical encounter between France and Sweden continuing in early French film historical overviews, for instance in the works of Léon Moussinac, Bardèche and Brasillach and later George Sadoul. The

French reception also contains less culturally recognized discourses such as advertisements and posters which offer a heterogeneous field of research for a larger discursive approach to cinematic transcultural relations. French reception has a specific status in a broader film historical context, as aesthetic discussions of the 1920s, as well as French film historical studies of the classical period, have strongly influenced later readings and interpretations of Swedish cinema.

Distribution context as frame of analysis

The Swedish film historian Bengt Idestam-Almquist began his book from the late 1950s on Charles Magnusson with a piece of historiographical criticism: by pointing out minor mistakes concerning dates and names in descriptions of Swedish cinema in international film historical overviews, in particular Sadoul's *Histoire générale du cinéma*, he criticizes these authors attempt to "swallow the whole globe."[2] He thereby advocates a local perspective on film history, i.e. that film history should be written from "within" specific regional areas.

The difference between Idestam-Almquist's and Sadoul's delimitations reveals a relation of cultural hierarchies. A culturally central perspective (i.e. French) is considered "universal", while the marginal Swedish position inevitably requires an acknowledgement of the culturally specific. Idestam-Almquist explicitly takes the position from which he writes into consideration, while Sadoul places himself in a non-location of what is recognized as "neutral."

A reversal of perspectives concerning central – seemingly "universal" – and periphery positions can be achieved by regarding "general" film history, analysis or aesthetic discussions of film as art in geographical terms, that is as a transcultural intertextual dialogue revealing how the conditions of a specific distribution context construct the frame of interpretation or even changes what seems to be a simple description of facts.

Taking such a geographical perspective into account, it is notable that "the golden age" in Sweden and "l'école suédoise" in France are periodized differently: in Sweden the golden age is usually described as a production phase taking place approximately between 1917 and 1923, while the same movement in French film history books (by Bardèche and Brasillac, Sadoul as well as Mitry) is placed in war and post-war periods, consequently divided in two eras approximately between 1914-1919 and 1919-1925.[3] This is due to a more general periodization of film history in French books to which every national cinematic tradition, including the Swedish films, is adjusted, as well as to the particular production and distribution context in post-war Europe. The Swedish films were produced during and after the war, but distributed internationally first during the season of 1919-920. The periodization in war and post-war periods is consequently written from the distribution and exhibition context of when the films were screened in France.

French interpretations of "l'école suédoise" are throughout the 20th century most often primarily based on repeatedly recycled sources of this specific distribution situation of the early 1920s (combined with the fragments of Swedish scholarship that have been translated).[4] It was in this context that the conception of a homogenous "school" was created: the concentrated distribution of a large number of Swedish films (Gaumont bought the distribution rights to more than a dozen in the season of 1919/1920) reinforced the impression of emergence and an intensive film production, and placed the films in a historical context already from the start. For instance, Parisian movie theatres programmed retrospective screenings of some Swedish films during the very climax of their success, and Moussinac described already in the mid-1920s the Swedish films as a movement placed in a general film historical chronology.[5] Release dates of individual films were moreover an influential aspect generating a specific conceptualization. For instance, in a Swedish context, the first "quality" film of the "golden age" tradition was considered to be the Ibsen adaptation *Terje Vigen* (*A Man There Was*, V.

Sjöström, 1917) which primarily placed the readings of subsequent films in a literary tradition. In France on the other hand *Berg-Ejvind och hans hustru* (*The Outlaws*, V. Sjöström, 1918), a film based on a relatively unknown novel, was exhibited before *Terje Vigen*, which generated a different perspective on the Sjöström and Stiller films relation to literature. These conditions of distribution function as a frame from which the press material of the late 1910s and early 1920s about Swedish film reveals discourses on exoticism, modernity and fantasies of an ancient past.

Nature imagery revisited

The images of nature are, as often stated, the most conspicuous characteristic of the internationally successful Swedish films of Svenska Bio. In the French reception, the imagery of the landscape was primarily read in terms of artistic cinematographic quality, a reading that does not exclude, but reframes, a classical notion of exoticism.

In 1919, before the term "Swedish school" was introduced, Delluc described the images of the landscape in *The Outlaws* as "visual beauty" corresponding to a "psychological harmony."[6] The notion of nature's role as a character was later developed primarily by Canudo, who described the films of Sjöström as works which "animate landscape" and Stiller's as "psychological representations" of nature.[7] These comments can, in terms of modernity and exoticism, be read in various ways. On the one hand, the imagery of nature is mirrored in a conception of the northern as ancient people close to nature standing somehow outside civilisation and culture, and on the other as a perception of the films as emblems of a profoundly modern cinematographic achievement. Both readings are emphasized by Canudo, the former in a portrayal of Sweden as a materially poor country (by referring to the lyrics of an "old Swedish song"), but rich when it comes to the "profoundly human" or "mystical." The writer further on introduces a classical dichotomy of nature versus culture by juxtaposing human characters and landscape in the Sjöström films. The characters appear, according to the writer, as fake "toys" opposed to nature as "life itself," as temporary visitors in an eternal landscape.[8]

The depiction of nature as an exotic "foreign" outside history and civilisation is a foregrounded discourse also when taking a larger reception and distribution context into consideration, primarily by reading the Stiller and Sjöström films in relation to other less well-known Swedish films of the time. As noted by Vonderau in his study of German-Swedish film relations between 1914 and 1939, in Germany the fiction films partake in a larger context of non-fiction films emerging on the German market in 1909.[9] The documentary short film constituted a crucial backdrop for the well known fiction films also in a French context. Swedish film exported to France during the end of WWI (and thus prior to the distribution of *The Outlaws*) were exclusively nature documentaries. Etablissement Aubert and L'Agence générale cinématographique imported Swedish films which were distributed under French titles such as *Forets et Fleuves en Suède*, *Le Flottage du bois en Suède*, *Chute d'eau en Suède*, *Effets du neige en Suède*,[10] titles which are captured, as the subsequent "golden-age" feature films, between cinematographic effects of movement and light and the exoticism/wildness associated with the specifically Swedish.

Taking into consideration the documentary genre as frame of reference, it is not surprising that *The Outlaws* in France was advertised more as a documentation of nature than a feature fiction film. The advertisement poster printed regularly in French trade papers several weeks before the film premiered did not contain any names of director, writer or actors (which was otherwise common). Instead, a picture from the film of a lonely man viewing a panorama landscape was combined with the following text: "Les Proscrits de la 'Swenska' de Stockholm tourné dans les plus beaux paysages de LAPONIE et d'ISLAND."[11] Instead of emphasizing the melodramatic story

of Eyvind and his wife, the poster features a "tourist gaze" by foregrounding the act of viewing a landscape.[12] To a certain extent, the parallels between the golden age films and short documentaries place Sjöström and Stiller's imagery of the wild north in the genre of the expedition film, as well as in a context of tourism. Tourism and expeditions to savage locations as devices of modernity are linked to a temporal dimension of the "we" and "the other"-dichotomy: the encounter with modern technology of the recording camera as a "dispositif" of the implied gaze of the travelling subject stages a combination between the present and the past or timeless.

Even if the films were later read in an artistic context linked to European or American fiction film movements, the documentary discourse is continually present, and resurfaces as an integrated part of the art-film discussion. In the previously mentioned articles by Canudo and Delluc, for instance, the discourse of the exotic is rearticulated by the notion of film as "art" which somehow reverses the position of the "gaze." The foreign as object of the gaze is transformed into an exotic, as well as "exoticing" filmic vision.

Past versus modernity: Literature or cinematography

The opposition between literary heritage and cinematographic novelty independent of literature creates a dual reading in terms of the temporal as either linked to a national cultural past, or an emergence of a new primarily modern form of artistic expression.

The relation to Scandinavian literary heritage was one of the most important selling points of the golden age films in a Swedish context. The Ibsen adaptation *Terje Vigen* was advertised as "not film, but filmed poetry" and this film was the first Swedish feature film reviewed in daily newspapers by theatre rather than film critics. In the international marketing of the Swedish films, the emphasis on literature differed from one reception context to another, depending on the relative success of Scandinavian writers, most importantly Selma Lagerlöf (as most of the golden age films were adaptations of Lagerlöf's novels). In Germany, the reliance to a Scandinavian literary heritage was frequently mentioned in reviews, and Lagerlöf's imagery of a rural Sweden partook in the notion of Scandinavia as a lost origin of German "decadent" modernity.[13] In France, the literary heritage was secondary as the notion of adaptation somehow conflicted with the cinematographic quality attributed to these films. Canudo, for example, wrote that "les suédois ont été, [...] tout à fait les premiers, certes les plus grands parmi ceux qui ont voulu faire au Cinéma autre chose que du mauvais Théatre."[14] The notion of "the first" is here significant, as it reveals an association between film as "art" and disruption with tradition, a dimension that already in an initial state is one of the most important aspects of the conceptualisation of Swedish films in France. Delluc emphasises the notion of novelty in 1919, as his review of *The Outlaws* served as criticism of an old fashioned national French cinema in contrast to "world wide" (read European) emerging tendencies in various national cinemas in concurrence with the dominant American.[15] René Clair was one of the French critics who foregrounded the notion of novelty even stronger than Delluc and Canudo. Clair characterizes the Swedish cinematographic style as a narration with shorter scenes and faster action than what was usually the case, and, significantly, he stresses the American influence as the Swedes' primary heritage.[16] The perception of Swedish film as advanced film technology is also present in French advertisement using the Swedish film as a guarantee of high technological quality.[17]

The emphasis on modern cinematographic technology did, however, not exclude that the relation to a literary heritage as discourse of cultural tradition also partook in the French reception of Swedish film. In *Cinéa* theme number on Swedish film, for instance, the literary heritage was brought up in a portrait of "Selma Lagerloff" (sic), as well as in an article on a more vague relation between the film movement and the ancient Nordic "saga,"[18] (the latter example reveals the previously mentioned notion of the north as a non-modernized exotic

culture). Consequently, discourses on ancient, modern and "eternal" values created heterogeneous interpretations of Swedish cinema in which various projections of the foreign were merged.

Another example of simultaneous seemingly contradictory readings is an influential article printed in *Le Film* written by the French-Swedish journalist Ture Dahlin. Dahlin begins his article by emphasising the "European" as an inclusive cultural identity and thus somehow undermines the notion of Sweden as a foreign country in France. France and Sweden as European countries with a long history and a rich literary heritage are here juxtaposed to America which, according to the author, lacks such a tradition. The American culture had developed a perfect technological standard but was "too young" to represent "durable inner values" on the same level as the countries of "Molière, Shakespeare, Goethe, Ibsen and Strindberg."[19] According to the writer, Swedish cinema was the first to combine American modernity and technological advanced cinematography with cultural European tradition and "eternal" artistic values.

However, Dahlin concludes with a reversal of the notion of Sweden as an integrated part of Europe by attributing the success of Swedish cinema to the country geographical, and thus cultural, isolation:

> *Isolée, inaperçue, et en silence, la Suède avait travaillé pour chercher l'expression, sur l'écran, des valeurs profondément humaines, durables au-delà de l'instant passager. Et peu à peu, le monde se rendit compte que c'était la Suède qui, dans l'art cinématographique, avait pu réaliser l'idéal le plus purement artistique.*[20]

"Art" is here associated with eternal, profoundly human values beyond technological changes and modernity, as well as linked to a cultural periphery mirrored in imaginaries of Sweden identified with "nature" opposed to social change and development. Simultaneously, however, technological achievement, high culture, literature and European tradition positions Sweden in the "centre" of Europe as well as in parallel with American modern technological development.

Conclusion

The relation between a French reception context and Swedish film production reveals a complex process incorporating an "exoticing" perception of the primitive in combination with contradictory discourses of a common heritage and a notion of Sweden as a primarily modern film nation. The conception of time – of modernity, future, past as well as the "eternal" – is, as this reading suggests, the core of the conception of Swedish cinema. Folkloristic devices such as romantic fantasies of northern people closer to nature interact with a fascination of modern cinematographic technology. The particular post-war situation, where films produced during and immediately after the war were distributed simultaneously, intensified the conception of parallel time layers, as well as it reinforced the impression of a unified school with an intense production rate. The distribution context is placed in a discourse of representations of "travelling" cultural imaginaries revealed in heterogeneous texts such as posters, scholarly studies, film criticism or advertisements.

This article is written as a brief first attempt to develop ideas on Swedish cinema's dual foreignness within a process of construction of the exoticness of the cinematographic gaze, incorporating both modernity and primitiveness. Further investigations would develop the cultural frame of an intersection of cinematic modernism and modernity within the processes of "othering" in a European context.

Notes

[1] P. Vonderau, *Bilder vom Norden: Schwedisch-deutsche Filmbeziehungen 1914-1939* (Marburg: Schüren, 2006).

[2] B. Idestam-Almquist, *När filmen kom till Sverige: Charles Magnusson och Svenska Bio* (Stockholm: Norstedt, 1959), p. 5.

[3] In M. Bardèche, R. Brasillac, *Histoire du cinéma* (Paris: Editions Denoël, 1943), the films of Sjöström and Stiller are placed in several periods: the beginning during the years of 1908-1914 (p. 54) and 1914-1918 (pp. 112f), the climax during 1919-1923 (pp. 142ff) and the decline staring in 1923 (p. 204). George Sadoul periodizes the "classical Swedish cinema" of Sjöström and Stiller between 1914 and 1919 in *Histoire générale du cinéma. Le Cinéma devient un art. 1909-1920. La Première guerre mondiale*, tome IV (Paris: Denoël, 1974 [1952]), pp. 223-250, and "the decline of Swedish cinema" from 1920 in *Histoire générale du cinéma. L'Art muet. L'Après-guerre en Europe. 1919-1929*, tome V (Paris: Denoël, 1974 [1952]), pp. 209-232. In *Histoire du cinéma. Art et industrie. 1915-1925*, tome II (Paris: Editions Universitaires, 1969), Jean Mitry periodizes the beginning of Swedish cinema between 1915 and 1919 (pp. 156f), and the success of Swedish cinema between 1919 and 1924 (pp. 418-424).

[4] For a more detailed description see B. Florin, *Den nationella stilen: studier i den svenska filmens guldålder* (Stockholm: Aura, 1997).

[5] L. Moussinac, *Naissance du cinéma* (Paris, 1925).

[6] L. Delluc, "Les Proscrits" (1919), in *Ecrits cinématographiques. Le Cinéma au quotidien*, vol. 2, tome II (Paris: Cinématheque Française et Editions de l'étoile/Cahiers du cinéma, 1990), p. 132.

[7] R. Canudo, "L'Epreuve du feu par Victor Sjöström," *Les Nouvelles littéraires* (December 1922), p. 6; reprinted in *L'Usine aux images, l'homme qui inventa le septième art* (Paris: Séguier/Arte Editions, 1995), pp. 169f. For further discussions on the description of nature in Swedish film in French articles of the 1920s, see, Noureddine Ghali, *L'Avant-garde cinématographique en France dans les années vingt: idées, conceptions, théories* (Paris: Paris Expérimental, 1995), pp. 225ff.

[8] R. Canudo, *op. cit.*

[9] P. Vonderau, *op. cit.*, pp. 31ff.

[10] See the weekly film program in *Le Cinéjournal* of 1917 and 1918. Also noted by R. Jean, C. Ford, *Victor Sjöström* (Paris: Editions universitaires, 1963), p. 9.

[11] The poster appears frequently in *Le Cinéjournal.*

[12] The concept "tourist gaze" is introduced in cultural analysis by the sociologist John Urry in *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies* (Thousand Oaks: Sage, 1990). For a discussion on European cinema as "tourist cinema," see, for instance, Thomas Elsaesser's reading of Murnau in *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary* (London-New York: Routledge, 2000), pp. 242ff.

[13] P. Vonderau, *op. cit.*, pp. 150ff.

[14] R. Canudo, *op. cit.*

[15] L. Delluc, *op. cit.*, p. 132.

[16] R. Clair, *Réflexion faite. Notes pour servir à l'histoire de l'art cinématographique de 1920 à 1950* (Paris: Gallimard, 1951), p. 40.

[17] *Cinéa*, no. 11 (July 1921).

[18] *Ibid.*

[19] T. Dahlin, "Le Film suèdois," *Le Film* (November 1921).

[20] *Ibid.*

Ivone Margulies, Hunter College, City University of New York

Refocusing French Spare Drama around 1948

It is a matter of taste. I love
what is clear. I love the trace.
Robert Bresson[1]

"1948. Alexandre Astruc publishes 'La Caméra-Stylo;' 1958-9. The New Wave blossoms." These are the first and last entries in a New Wave time-line published by Andre Labarthe in his 1960 article "Essai sur le jeune cinéma français." Contemporary with the "blossoming" of the films, Labarthe hazards a few connections. This same Astruc-new wave collocation has become the template for more comprehensive accounts of the French new wave[2] which never fail to repeat this story's telos: "The Birth of a New Avant-Garde: The Caméra Stylo"[3] is a harbinger of the new wave cinema and vision, it heralds a personal, *auteur* cinema; it opens up French cinema to the essay, the novel and even television pedagogy as possible models. While one can undoubtedly extend Astruc's interests into the production and aesthetic interests of the new cinema – and he was also a maker – this canonical narrative of the *politique des auteurs* exemplifies the fate of many critical essays in French cinema histories, namely to stand as a pregnant signal, a road marker in a well known and replayed route leading to a favorite cinematic surge.

My account of 1948 and of the *caméra stylo* privileges a different aesthetic lineage – a spare cinema that parallels Sartre's existentialist drama. From 1945 to 1951 a number of films – Roberto Rossellini's *La voce umana* (1948), Jean Cocteau's *Les Parents terribles* (1948), Jean Pierre Melville's *Le Silence de la mer* (1947-49); the writings of Astruc, André Bazin, Roger Leenhardt, Eric Rohmer, Jean-Paul Sartre and Robert Bresson, articulate the role of drama and materiality in a nascent modern sensibility.[4] This paper draws attention to this post war moment when a cinema radically focused on text and dialogue needs to re-negotiate its aesthetic language with theater.

Although these films and texts use metaphors related to writing, their centripetal focus on drama and words is modeled on the stage. In the 1940s, the classical aspect favored by modern French cinema consists of ridding the décor of distracting elements and cinema of spectacular effects so that a dramatic line may be plainly manifest and words clearly heard. Monologues, bare interiors, the potential abstraction of relationships expressed through camera movements, crisp dramatic encounters and dialogue – these are theatrical traits adopted by a

classical modern cinema in its purge of photographic naturalism. The questions this cinema and criticism address are whether one can create a talking cinema that does not smack of filmed theatre, and whether one may express the features of one's time without resorting to an inane documentary naturalism.

This cinema either excludes or abstracts external reality. Also of interest are the terms used to justify its rarefied atmosphere after 1945. While the Occupation cinema is notorious for its evasion into the fantastic and into far away history, after the Liberation a cinema with an abstract setting becomes conspicuous and provocative.[5]

Let us take the case of *Les Dames du bois de Boulogne*, the film that inaugurates the awareness of cinematic writing, but also the film that provokes attacks for its anachronistic story and vague contemporary setting. The film's release, in 1945, leads a number of critics to recognize the birth of a new avant-garde, an epithet that underscores that which lacks expressly from the 1920s avant-garde – drama and words.

Averse to the avant-garde and expressive cinema critics such as Eric Rohmer, Leenhardt and Astruc stipulate a compact narrative cinema. Anticipating a repeat of the first relevant competition with American cinema a number of Astruc's essays between 1944 and 1948 preemptively denounce the poverty of the avant-garde and of intellectualism in cinema:[6] "The only result of the 'avant-garde' is to have rendered French cinema unprepared for the discovery of the talkie."[7] In another essay he bombastically pronounces the end of pure cinema: "Your derisory style effects, your shaking camera shots have been swept by the great wind of the talkie. Miracle: because of the word, and thanks to the word, which in your bright views was to defeat cinema, now a new dramatic style is needed, through which stories of life and death are done."[8]

This debate shifts noticeably from earlier arguments for the coming of sound incorporating an awareness of the narrative and mise-en-scène work. The question of a talking cinema is thus not restricted to speaking characters, the director too needs to have a say. The passage from a naturalist regime to an assertive authorial statement is made explicit by Leenhardt when he says that it will no longer be a question of "showing," but of "saying" a difficult paradox since it is a matter of the image.[9]

Praising *Les Dames du bois de Boulogne*'s compressed statement critic Roger Régent states: "There is no *temps mort*, not a single word is lost in the void as a stone thrown in a well, there is no décor or accessory or gesture that does not play a part in this admirably tuned orchestra. Bresson goes directly to his aim, without false steps without useless gestures; his images are full, and of a density that leaves no place for any body foreign to cinema."[10] Georges Charensol among others distinguishes the effects of immobility in Bresson from all the rest of cinema: "They assure us that cinema is action; that it cannot retain the spectator if there are no constant turns of action; in this film nothing takes place, nothing expected by the public."[11]

This resolute break with public expectations begets new terms. What leads Jean-Pierre Melville to adapt Vercors *Le Silence de la mer*, a stark novel of words, is his stated desire to make an anti-cinematic film from which "action and movement are banned."[12] Bresson christens his cinema "cinematograph" to distinguish it from a conventional cinema based on actor's or the image's expressivity. In the cinematograph sounds, images and gestures are flattened and made affectless so that they gain meaning only through their syntax, in their cumulative combinatory.[13] When Bresson describes his shifting aesthetics he talks about a bare bones dramatic line which threads through the images making the filmmaker's agency starkly manifest.[14]

Dramatic dialogue, its role and placement are central to this reconfiguration of cinematic writing. In 1948 Eric Rohmer's "For a Talking Cinema" articulates this interdependence between strong dialogues and the camera stylo. He claims that the best Cocteau dialogue is the one in *Les Dames du bois de Boulogne* because the director made sure we did not miss a word. He commends the writer for eliminating anecdotes and for limiting the dialogue to essentials. In a sweeping sentence Rohmer separates two kinds of cinema, the one after the coming of sound and this new talking cinema language: "Quite simply, he says, a means must be found to integrate

words not into the filmed world but into the film, whether into the shot in which they are spoken or into a preceding or following sequence."[15]

This prescription for a holistic approach to film texture leads to a redistribution of expressive tasks. A known scene from the end of *Les Dames* exemplifies how economy and compression facilitate Bresson's equation of dramatic and filmic elements. Helene calls for Jean, her ex-lover, to reveal the revenge she has successfully carried out: That Agnes, the woman she introduced to Jean, and with whom he has fallen in love and married, was a call girl. Her revelation is underscored by the car's motor noises as Jean accelerates the pedal and turns the wheel. His car window reframes Helene in a slight lateral movement. It dramatically stops for her full and clear avowal of evil. Dialogue gains its resonance from the interplay with other cinematic materials as concrete as the sound of a voice. Sound takes over where dialogue stops, camera movement speaks, stillness screeches.

Bresson had claimed that Diderot's construction was "so tight that he felt he could not link the scenes in his own way."[16] This compact narrative left him barely any room to maneuver. And in fact the film's most brilliant scene is a car maneuver. In a tight controlled space, much like a stage and with little room to move and minimal dialogue, Bresson shows off his guiding talent. As Cocteau, the dialogue writer for the film, notes: "dialogues take place where you do not speak."[17]

Cocteau's sensibility to Bresson's dry style suggests how 1940s modern cinema and theatre feed off the same anti-naturalist vein.[18] Cocteau was invited for a discussion following Sartre's lecture "On Dramatic Style" in 1944. There Sartre advocates a compressed elliptical style in which gesture takes over from words creating an irreversible thrust. The problem for contemporary dramatists is "to develop a dramatic language that shall be both everyday speech and yet achieve this distancing."[19] Only an ascetic, distancing language fits the imperatives of an existentialist theater. Naturalism and psychology are hindrances for a speech conceived as committed action, and a purge is advisable: "In short, how to do this with nothing in your hands and nothing in your pockets."[20]

In 1946 in "Forgers of Myth" Sartre defends a distilled language, an extreme concision in statements, terse and sober exchanges. "We all have," he says referring to Camus and Simone de Beauvoir, "barred from our plays the digressions, the set speeches and what we in France like to call the *poésie de réplique*; all this chit-chat debases language."[21] Dialogue "while utterly simple... will still preserve something of the ancient dignity of our tongue." These short dramas "centered on one event," performed in "a single set," with "few entrances and exits" and "intense arguments among the characters who defend their individual rights with passion," this is the "theater,... moral, mythic and ceremonial in aspect which has given birth to new plays in Paris during the Occupation and especially since the end of the war... The rigor of these plays is in keeping with the severity of French life."[22]

In this spare theatre words gain center stage. But those filmmakers invested in the notion of cinematic language especially share this vocabulary of ritualistic rigor and constraint. The preconditions of drama – unity of space and time – as well as a rhetorical use of dialogue are intensified in Melville's *Silence of the Sea*, another film that derives its cinematic impact from a ritualized theatricality. A German general voices his views on a Franco-German union to his French hosts who listen silently to his extended monologues for the duration of the officer's stay in their house. The physical restraint of the auditors – their fixed sitting positions, often in the parlor, places them in the role of a captive audience. It is however Melville's film rhetoric that amplifies the austere sense of ritual proposed by Sartre. Alongside with stage staples such as marked entrances, cuts and movements that coincide with dialogue emphases, he fully uses strategies restricted to cinema. He modulates word with word, sight lines and pauses using the uncle's subjective voice over as a counterpoint to silence.

At the center of this modern and anti-naturalist cinematic and dramatic hub, Jean Cocteau's presence validates, single-handedly, my pressure over 1948. As we re-animate a debate and trace critical and aesthetic emphases,

Cocteau seems omnipresent. He writes the dialogue for Bresson's *Les Dames*. After seeing Melville's *Silence of the Sea* he asks him to direct his novel *Les Enfants terribles*. But it is Rossellini's collaboration with Cocteau that indicates the urgency of the talking cinema question in the late 1940s, a question that runs in parallel to the acknowledged impact of filming in the streets in the immediate postwar.

In 1948 two consecutive films by Rossellini evince this dual tendency in modern cinema. *Germany Year Zero* is a rubble film in which a ruined location sparks the immediacy of postwar history. The second, *The Human Voice*, based on Cocteau's play, is a frantic monologue, a one-sided phone conversation that utterly collapses action and reaction. The camera corners Anna Magnani's character inside her constricted space. The telephone signals a distant interlocutor, but the camera's dogged perspective over a single body creates an imbalance that is especially attractive to a sensibility attuned to the rhythm and qualities of the text.

The parallels of terminology and intent are striking coming from such different authors. Rossellini stated he wanted to use the film as a lens to scrutinize the Anna Magnani phenomenon. Cocteau uses the same exact term to describe what he wanted to do with his 1948 film, *Les Parents terribles*: "to surprise his beasts [his actors] with a lens."[23] Cinema becomes an instrument for close inspection, pinning down the subject on corners and helping develop the compact, dissecting, drama typical of this period.

Already in the play's preface, Cocteau is aware that dialogue and action are to be orchestrated, as a whole: "The problem in the three acts consisted then to mount roles of different breaths; capable of detours, of impulses that formed quite naturally a total of a single breath... Roles must be sacrificed to the play."[24] This vision of a play as a single block dependent on a modulation of acting intensities parallels Bresson's cinematic écriture. Commenting on his screen adaptation of *Les Parents terribles* Cocteau states that: "Instead of unfolding the work" as he had done in *The Eagle Has Two Heads*, "he concentrated and distilled the action, eliminated all those Ohs and ahs, all those theatrical tics the stage fillers."[25] And in one of the finest descriptions for the ascetic sharpness that this tight theatrical cinema attains he says, about his own film: "On the screen the play took the force of writing and that blackness of ink which is diluted with the limelight."[26]

It is not by chance that the incisive expression celebrated by Rohmer and Astruc in 1948, by Bazin in "The Sylistics of Robert Bresson" and in "Theater and Cinema" in 1951 centers on concentration and distillation.[27] "The Text, the Text" asserts Bazin in a subchapter title, defending the "dramatic primacy of the word," which he believes is "thrown off-center by the additional dramatization of camera and setting."[28] The expurgation of anecdotal language and camera effects goes hand in hand with a resolute contempt for airing the text by placing the scene in exterior locations. Bazin advocates instead a concentrated dramatic cinema that is unequivocally impure – a term which is, in the mid-1940s, still part of a polemic against a pure cinema of images or even of an inane descriptive cinema.

These compact theatrical films with characters who live in their own time sphere perversely invite questions related to history. These films' claustrophobic dramas seem antithetical to cinema's mission – to register social and historical realities in their timely contingency. Coming out simultaneously in 1945, urgent looking films on the resistance such as Malraux's *L'Espoir* and Rene Clement's *La Bataille du Rail* seem to indict by contrast the peculiar anachronistic aesthetics of *Les Dames du bois de Boulogne*.[29] George Sadoul, a resister invested with tremendous ideological authority after the war, complains about the film's ahistorical story and setting.

Les Dames, which started being made in 1944 during Occupation, excises all topical markers of the war including the interruptions of its making due to lack of electricity ("No more metro, no more spectacle" says Guth, in his published journal on the film's making).[30] Bazin confronts Bresson's ascetic cinema's provocative bracketing of external reality with a strong case for what constitutes a modern cinema. The same critic who promotes the neorealist cinema's responsiveness to social and historical contingencies has to make elaborate critical contortions to defend *Les Dames du bois de Boulogne*'s abstraction. With unequaled sophistication he defends

Bresson with a new set of terms – stylized, concrete, materiality –, inaugurating their currency at the time: he cogently describes Bresson's stylized orchestration of concrete materialities. He points to the filmmaker's re-collocations of sounds, words, bodies giving an alternate spin to the notion of cinematic writing, the camera stylo.[31] Likewise it is when Astruc comes to *Les Dames*' defense that the positive valence of the film's temporal *décalages*, its combination of concrete references and abstract spaces seems to make sense as the lineament of a rigorous *écriture*.

Astruc commends the film for eliminating the milieu and "refusing to take advantage of the possibilities of Diderot's story to make a period film." He perfectly understands that

> *the transposition to contemporary times was meant to distill [the story's] essential aspect, and to follow the practice of the French classical drama when one performed tragedies in Louis XIV costumes and in the vestibules of the palace. This is the reason for all the stairs, of the elevators, of the chairs… they are there precisely because of their anonymity. These are not background but decor: the vestibules of classical tragedy.*[32]

Astruc's precise distinction between background and decor foregrounds the film's constructed *parti-pris*. Background is the reality that surrounds and grounds a character, a reality kept and nurtured by a photographic naturalism. Decor connotes instead a pinpointed choice of objects. Bazin's summary description of the film also calls attention to the effects of this selective composition: "It was enough to add the sound of the windshield-wiper against Diderot's text to turn it into a Racinian dialogue."[33]

References to Racine and 17th century tragedy, although inexact to describe the striking clash between austere interiors and essential dry dialogue, pursued this modern classicism.[34] "Bresson has characters in black inside a white décor. Tragedy characters playing almost in front of a curtain" says Guth interpreting costume and make up insistences on the part of the director.[35]

Dialogue gains its resonance from the interplay with other cinematic materials as concrete as the sound of a voice, or a black body designed against a door. Each character has his or her uniform, as in a classical tragedy: Bernard wears a smoking, Labourdette a trench coat, Casares evening gowns. The clothes connote at once modernity and the theatrical inescapability of character design.

Paul Guth, a critic who wrote a journal on the filming of *Les Dames*, notes the film's use of contemporary elements to create strong axes of expression. He perceptively remarks on the adaptation of Diderot's carriage to the film's moving elevator: "Another vehicle of pain, the elevator. Future erudites, studying cinema, will distinguish perhaps the horizontal pain expressed by the car and the vertical pain, expressed by the elevator."[36]

Referring to the classical modernity of the costumes the film's director of production claimed that "the film takes place in our times but not in 1944."[37] Trying to define the quality of Bresson's realism Philippe Roger suggests that the characters move in a non-contemporary present, not outside of time but in a slight historical décalage.[38] Names, furniture and objects are "offered without imposition," through what Roger suggests is the film's "de-realizing real," a process of flattening in line with Bresson's purposive non-signifying aesthetics. If we note, with Roger, that against these invisible neutral objects a number of elected objects stand out – Agnes' trench coat which acquires, at times a realist or a symbolic valence –, we can better appreciate the constructed nature of Bresson's mise en scène.

For it is only around this implausible time, a time much like theatrical timelessness, that the film defines its modernity. This modernity, I have proposed tentatively, is in this period associated with the stage. The relatively voided background, the neutralized sets become a blank surface in which objects, like Bresson's models can operate as props. Props are "defined as something an object becomes rather than something an object is."[39] And once objects become props and lines – horizontal, vertical, pained axes of expression – we can assert the birth of a new avant-garde, that of a new talking cinema, in which the *auteur* has his say.

Notes

[1] R. Bresson, "C'est un affaire de gout. J'aime ce qui est net. J'aime le trait," *L'Avant-Scène du cinéma*, no. 196 (15 November 1977), p. 78 (my translation).

[2] See M. Marie, *The French New Wave: An Artistic School* (Oxford: Blackwell, 2003), pp. 29-33; R. Neupert, *A History of the French New Wave Cinema* (Madison: University of Wisconsin Press, 2002), pp. 46-49; A. Williams, *Republic of Images: A History of French Filmmaking* (Cambridge, Massachussetts-London: Harvard University Press, 1992), pp. 306-307.

[3] A. Astruc, "The Birth of a New Avant-Garde: The Caméra-Stylo," in P. Graham (ed.), *The New Wave* (New Yok: Doubleday, 1968), pp. 17-23. The essay was first published in France as "Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo," *L'Ecran français*, no. 144 (Mars 1948); reprinted in A. Astruc, *Du stylo à la caméra et de la caméra au stylo. Ecrits (1942-1984)* (Paris: L'Archipel, 1992), pp. 324-328.

[4] See A. Astruc, cit.; A. Bazin, *What Is Cinema?* (Berkeley: University of California Press, 1967); R. Leenhardt, *Chronique de cinéma* (Paris: Editions de l'Etoile, 1986); E. Rohmer, *The Taste of Beauty* (New York: Cambridge University Press, 1989); J.-P. Sartre, *Sartre on Theater* (New York: Pantheon Books, 1976); R. Bresson, *Notes on Cinematography* (New York: Urizen Books, 1977); J. Cocteau, *Entretiens autour du cinematographe* (Paris: Editions André Bonne, 1951); Id., *Théatre*, vol. I (Paris: Gallimard, 1962).

[5] As noted by various critics during the Occupation key films evade contemporary reality towards historical, mythological, or fantastic subject matter, hiding, according to Pierre Billard, under "a cultural and literary alibi." Cf. P. Billard, *L'Age classique du cinéma français. Du cinéma parlant à la Nouvelle Vague* (Paris: Flammarion, 1995), pp. 387-389 (my translation); A. Bazin, *Le Cinéma de l'Occupation et de la Résistance* (Paris: U.G.E., 1975). Cf. also J.-P. Bertin Maghit, *Le Cinéma sous l'Occupation* (Paris: Olivier-Orban, 1989) and F. Garçon, *De Blum à Pétain* (Paris: Editions du cerf, 1984).

[6] A. Astruc, "Les Chances du cinéma français," *Combat* (11 August 1946), reprinted in *Du stylo à la caméra et de la caméra au stylo. Ecrits (1942-1984)*, cit., pp. 298-301.

[7] A. Astruc, "Les Intellectuals et le cinéma," in *Du stylo à la caméra et de la caméra au stylo. Ecrits (1942-1984)*, cit., pp. 271-272 (my translation). There is an overt jealousy of American's cinema apparent ease in storytelling and audience success, and at the same time a mantra-like iteration of certain auteur names: Renoir and Welles for instance, as alternatives.

[8] A. Astruc, "Prisoniers du Passé," *L'Ecran français*, no. 6 (8 August 1945), reprinted in *Du stylo à la caméra et de la caméra au stylo. Ecrits (1942-1984)*, cit., p. 269 (my translation).

[9] See R. Leenhardt's disparagement of the pure cinema's image in "Le Cinéma Impur," in *Chroniques de cinéma*, cit., p. 34.

[10] R. Régent, *Cinéma de France. Cinema de France: de* La Fille du puisatier *aux* Les Enfants du paradis (Paris: Bellefaye, 1948), cited in *L'Avant-Scène du cinéma*, no. 196 (15 November, 1977), p. 78 (my translation).

[11] G. Charensol, *Renaissance du cinéma français* (Paris: Editions du Sagittaire, 1946), pp. 77-79 (my translation).

[12] R. Noguera, *Le Cinéma selon Melville* (Paris: Seghers, 1973), p. 39 (my translation).

[13] R. Bresson, *Notes on Cinematography*, cit. In this book, Bresson writes: "Cinematograph film, where images, as dictionary words gain their meaning solely through their position or relations," p. 17.

[14] See the excellent analysis of Bresson's aesthetics and his images' adaptability to a cinematic *écriture*

in A.-M. Clerc, M. Carcaud-Macaire (eds.), *L'Adaptation cinématographique et littéraire. 50 questions* (Paris: Klincksieck, 2004), pp. 35-37.

[15] E. Rohmer, "For a Talking Cinema," in Id., *op. cit.*, pp. 31-32.

[16] R. Bresson, "C'est un affaire de gout. J'aime ce qui est net. J'aime le trait," cit., p. 75.

[17] "Here [the dialogues] seem to speak but they don't. I've given to the essential a little bit of flourish that makes it seem long when it is short;" cited in P. Guth, *Autour des* Dames du bois de Boulogne (Paris: René Juillard, 1945), p. 11 (my translation).

[18] Talking about the effects of textual compression in *Les Parent terribles*, Cocteau says that words are "like acts, they push the work and they engage with each other as gears so that the machine may turn and produce emotion;" cited by Gérard Lieber in "La Mise en scène des voix dans *Les Parents terribles*," in C. Rolot (ed.), *Le Cinéma de Jean Cocteau* (Montpellier: Centre des Etudes Litéraires Françaises du XX[e] siècle, 1994), p. 52.

[19] J.-P. Sartre, "On Dramatic Style," in Id., *op. cit.*, p. 16.

[20] *Ibid.*

[21] *Ibid.*, p. 42.

[22] *Ibid.*, p. 43.

[23] J. Cocteau, *Entretiens autour du cinematographe*, cit., p. 95 (my translation).

[24] J. Cocteau, *Théatre*, cit., p. 180 (my translation).

[25] J. Cocteau, *Entretiens autour du cinematographe*, cit., p. 95 (my translation).

[26] *Ibid.*, p. 96 (my translation).

[27] André Bazin says: "the greater the dramatic quality of a work the more difficult it is to separate off the dramatic from the theatrical element, a synthesis of the two having been achieved in the text." Cf. "Theatre and Cinema," in Id., *op. cit.*, p. 83.

[28] Bazin famously proposes, in his analysis of *Les Parents terribles*, that Cocteau the filmmaker preserves the play's rhetorical force by having camera movement and cuts follow solely the text's design.

[29] For an insightful discussion of the alternatives in representing temporalities in postwar realist cinema, see Dudley Andrew's "A Film Aesthetic to Discover," where he compares for instance the urgent timescale of Resistance films with the slower, seasonal and calendar-based temporality of Rouquier's *Farrebique.* The essay is forthcoming in *CiNéMAS*, edited by Roger Odin.

[30] P. Guth, *op. cit.*, p. 105 (my translation).

[31] A. Bazin, "*Le Journal d'un curé de campagne* and the Stylistics of Robert Bresson," in Id., *op. cit.*, pp. 128-131.

[32] A. Astruc, "La Machine Infernale. Défense des 'Dames du bois de Boulogne' de Robert Bresson," in *Du stylo à la caméra et de la caméra au stylo*, cit., p. 288 (my translation).

[33] A. Bazin, "*Le Journal d'un curé de campagne* and the Stylistics of Robert Bresson," cit., p. 130.

[34] See D. Maskell, *Racine: A Theatrical Reading* (New York: Oxford University Press, 1991), pp. 12-18. The book provides a clear analysis of the notions of vague or ambiguous place in Racine's plays.

[35] P. Guth, *op. cit.*, p. 67 (my translation).

[36] *Ibid.*, p. 20 (my translation).

[37] Cited in *Ibid.*, p. 32 (my translation). This phrase is then appropriated by Philippe Roger to question the nature of Bresson's realism in the film. Cf. also Ph. Roger, "Diderot, Cocteau, Bresson, ou 'l'histoire d'un mariage saugrenu' (A propos des *Dames du bois de Boulogne*)," in J. Proust (ed.), *Interpreter Diderot aujoud'hui* (Paris: Belfond, 1984), pp. 31-57.

[38] Ph. Roger, *op. cit.*, p. 38.

[39] A. Sofer, *The Stage Life of Props* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2003), p. 12.

Alessandra Raengo, Georgia State University

Other Cinemas: The Photographic Gaze of the Long Twentieth Century

The occasion for this essay is the desire to elucidate a specific occurrence, a rather unique cinematic utterance, by inquiring into the type of historiographical framework it presupposes, the "system" it expresses, congeals, and recapitulates. The text under question is David Siegel and Scott McGehee's 1993 film titled *Suture*, an "essay film," in many ways, conversant, as the title suggests, with Apparatus Theory but also firmly located within a neo-noir cinematic style. In fact, alongside the expressionistic reliance on the graphic properties of the mise-en-scene to convey interior states, the erudite citation of psychoanalytic discourse and some of its visual tropes (oneiric mise-en-scene, surrealist dream sequences reminiscent of the Dali-Hitchcock collaboration in *Spellbound*, for example), the high contrast black and white cinematography entertains a direct dialogue with what has been defined as the "racial unconscious" of film noir.[1] The plot revolves around two "identical" and estranged half brothers – Vincent Towers and Clay Arlington – who meet at their father's funeral. Vincent is wealthy and famous; Clay is a working class man. Vincent is accused of murdering his father and, to escape the criminal investigation, he persuades Clay to take his place in a planned car accident in order to make the police believe that he (Vincent) is dead. But Clay survives, even though his face is unrecognizable and he suffers from amnesia. The particularity of the film resides in the fact that Vincent is played by a white actor, while Clay by a black one.

The opening sequence sets up not only the noir stylistic grammar – with a succession of extreme close ups of a door knob turning, the silhouette of a man against dimly lit white drapery, a shadow climbing the stairs, a foot knocking off the receiver of a telephone resting on the floor – but it establishes a crucial proairetic, visual, and chromatic symmetry sustained for the remainder of the film: a close up of a hand picking up a rifle, for instance, is matched to the close shot of another hand carrying a pistol (and both props, I should add, command the image and the camera movement in proper Hitchcockian fashion); a white man dressed in black is crosscut to a black man in white pajama pants and undershirt, shot against an optic white background. This rhyming and oscillatory editing structure finally leads to a perfectly vertical and emphatically polarized two-shot which concludes with an explosion and a quick fade to black (fig. 1).

More to the point for the task at hand, is the voice-over superimposed to this sequence:

> *"How is it that we know who we are?"*
> *We might wake up in the night disoriented about where we are; we might have forgotten where the window, or the door, or the bathroom is, or who is sleeping beside us.*
> *We may think perhaps that we have lived through what we have just dreamed of. Or we may wonder if we are now still dreaming. But we never wonder who we are. However confused we might be about any other particulars of our existence, we always know that it is us, that we are now who we have always been.*
> *We never wake up and wonder, "Who am I?"*
> *Because the knowledge of who we are is mediated by what we, doctors of the mind, call our self-schemata: the richest and most stable and most complex structures we have. These are the structures that connect to our past and allow us to imagine our future. To lose these connections would be a sign of pathology, a pathology called amnesia.*
> *But it makes no sense to begin the story here, without its history, its past.*
> *So let me take you back to a proper beginning, to a time before identity has been confused.*

This voice over, which belongs to doctor of the mind Max Shinoda, presents a concept of identity in *historicist* terms: a stable core, an uninterrupted connection with one's past, it argues that identity is a form of permanence guaranteed by the presence of schemata, i.e. structures of knowledge that have the ability to assure continuity between the present, the past, and the future. Identity is conceptualized as stability and as dependent on a historical continuum. As the film unfolds, however, we will realize that what is being discussed and threatened is not merely the core of the person, but also the concept of the *identical*, and its complementary pole, the idea of *difference*.

From the opening sequence we realize that *Suture* speaks, among other things, of history and historiography through a unique use of the epidermal signifier of race. The concept of suture, as it is understood by classical film theory, structures both the film's diegesis and visual grammar, not to mention its metalinguistic engagement with Apparatus Theory itself. Unintentionally, though it reveals cinema's dependence on the *visual epistemology of race*, which, as I will outline in the remainder of the essay, is also the result of a *suturing* process between the technologies of vision of photography and cinema, and the 19th century eugenic project of the social sciences. My argument is that this other historical "suture" is responsible for the characteristic codification of racial difference as a visual fact, and that it has influenced the way in which the cinema visualizes not only race but, through its epidermal signifier, *difference* itself.

To argue for a periodization of the cinema on the basis of the visualization of race[2] I need to cast a wide net which entails recalling the already established historiographical recognition of the intersection of the field of the social sciences and the rise of the medium of photography, and later film, but also some lesser known historiographical narratives – at least within the field of cinema studies – regarding the intersection of race and history, and race and capital. What holds these different historiographical narratives together is their underlying and mutually sustaining visual epistemologies and how they converge around the construction of race.[3]

As Fatimah Tobing Rony, among others, has argued, "the desire to *see* 'difference,' and to establish iconographies and criteria for recognizing difference instantaneously," was a defining feature of the epistemology of 19th century disciplines such as ethnography, anthropology, phrenology, criminology, and physiognomy.[4] Not only did these disciplines commit to a classification of the human and natural world within a metaphysically hierarchical order described as the Great Chain of Being, but they also posited the *visual* and in particular *bodily insignia* as traces – more precisely *indexes* – of interior and ontological differences between and within species. One of the outcomes of this emphasis on the visual was the "textualization" of the body, which was subjected

to semiotic interpretation to uncover interior essences from surface signs of difference.[5] With the rise of the photographic medium and then cinema[6] (understood, on the ground of the indexicality of the photographic image, as an objective and scientific reproductive technology), the social sciences were equipped with the possibility of effectively compiling a visual Archive of beings. Through the Archive – a notion most forcefully put forward by Allan Sekula – photography provided a visual map of the social field, which could be used for the ranking and surveillance of the social body against visibly recognizable "deviant" subjects.[7]

As Sekula has demonstrated, the textualization of the body inspires the work of Alphonse Bertillon, who initiated a police archive of mug shots and fingerprints devoted to the creation of a system of identification that would prevent criminals from passing.[8] It also sustains the work of eugenist Francis Galton who used composite photographic portraits (obtained by overlaying a series of mug shots of different individuals) to study criminal and racial types as biological categories. In Galton's work, the body as index to interiority is subjected to a process of "averaging" that produced what he considered to be both "ideal" and truly "real" (because "mathematically" obtained) images. Underlying Galton's project was the confidence in the possibility of creating a visual taxonomy of difference. Sekula summarizes:

> *Paradoxically, Bertillon, in taming the photograph by subordinating it to the verbal text of the* portrait parlé, *remained wedded to an* indexical *order of meaning. The photograph was nothing more than the physical trace of its contingent instance. Galton, in seeking the apotheosis of the optical, attempted to elevate the indexical photographic composite to the level of the* symbolic, *thus expressing a* general law *through the accretion of contingent instances. [... M]eaning that was fervently believed to emerge from the "organic" character of the sign was in fact certified by a hidden framing convention. [...] Despite their differences, both Bertillon and Galton were caught up in the attempt to preserve the value of an older, optical model of truth in a historical context in which abstract, statistical procedures seemed to offer the high road to social truth and social control.*[9]

But while to recognize social deviance within a homogeneous ethnic group required the hermeneutic skills of the social scientist, skin pigmentation stood out as an immediately self-evident signifier. Indeed, as Coco Fusco contends, epidermality lies at the roots of the social function of photography: "Because of its purported technological objectivity as a recording device, photography was marshaled to document the 'fact' of racial difference [and, in the process] produced race as a *visualizable fact*."[10] In other words, on the ground of photographic indexicality, the perceived correspondence between reality and photographic image is paralleled to the relationship between skin color and race. Just as the photographic image is an ontological *trace* of the real, similarly, skin color is effectively coded as the primary – indexical – *trace* of racial difference. As Nicholas Mirzoeff further maintains, the epidermal signifier was not only constructed as an indexical sign (in the Piercean sense), but also as an *indexing factor* within the photographic Archive, the visual ranking of human species within the Great Chain of Being enacted by the selective and classificatory nature of photography.[11]

This "suturing" of the eugenics project of the social sciences with the visual technology and archive of photography occurred in the context of other social transformations that relied on a similar visual epistemology, for example, the emerging concept of the *type* as a privileged ground for historical knowledge. As Lukács recognized,[12] and recent scholarship further elaborates, the type is fundamental to the artistic form of the novel, a genre that provided training in visual recognition of characters by their exterior features. Emerging as the privileged artistic form of the bourgeoisie, the novel allowed the bourgeois self to express itself in opposition to the dying aristocracy by substituting blood lineages with exterior signifiers of value.

But there is another less recognized historiographical narrative that I would like to recall, one that allows us to see a more profound connection between *race and value*, and the *valorization of vision*. In *Specters of the*

Atlantic, Ian Baucom argues for a criterion of periodization stemming from the epistemology of vision underlying the rise of finance capital in the 18th century. He argues that the Atlantic cycle of accumulation initiated by the slave trade was made possible by the rise of new forms of value, such as paper money, bills of exchange and insurance contracts, independent from commodity exchange. In fact, because of the time needed to complete the triangular circuit of the slave trade, most financial transactions connected to it had to be conducted on credit. The values traded in the credit system or insurance practices preceded the act of exchange, testifying to the emergence of an "imaginary" form of value detached from the commodity, which exists because two or more parties have agreed to believe in it. Baucom argues that the rise of finance capital *depended* and was in turn *licensed* by this "speculative" imagination and its investment in the concept of the typical. He summarizes: "the typicalizing mind of the eighteenth century novel, the historicist mind of insurance, and the actuarial mind of historicism do not simply happen to emerge at the same historical moment but to some degree license, depend on, and ensure one another."[13]

At the bottom of this epistemological revolution, as well as at the bottom of the slave ships that transported Africans to the New World, we find human captives who offered the labor force, the commodities, the currency, and the insurance value that triggered what Baucom calls the *speculative epistemology of finance capital*. Baucom proposes to regard as the foundational event of modern history – which with Kantian terminology he describes as the *signum rememorativum, demonstrativum, and prognostikon* – the 1781 case of the *Zong* massacre, in which the captain of a slave ship threw overboard 133 slaves to save the ship and the cargo and appealed to the jettison clause in its insurance contract to seek compensation from the underwriters.[14] The ensuing trial was not conducted as a murder case – considerations of the humanity of the slaves did not enter the deliberation – but rather as a property dispute to determine Captain Collingwood's compliance with the insurance contract covering the *Zong* and its cargo. Here, argues Baucom, is where race is born as a speculative value and the history of the modern begins. He writes: "slavery names an extension of not only commodity capitalism into the domain of the human, but the colonization of human subjectivity by finance capital."[15] Baucom regards the *Zong* as Benjamin's dialectical image, the archival fragment, a disturbance within the field of knowledge, which "demonstrates the repressed or previously unrecognizable truth of a historical situation."[16] This is where *race appears at the heart of modern visuality*, not only at the roots of modernity's unprecedented confidence in visual knowledge, but also of its ability to construct values through imaginary and imaginistic – indeed *speculative* (both in the philosophical and financial sense) – knowledge. The Slave Trade, recapitulated as well as exposed at the *Zong* trial, lies at the roots of a historical continuum which, with a Jamesonian argument – history as intensification, repetition, and accumulation –, after economist Giovanni Arrighi[17] and in resonance with Benjamin's historicism of the *long durée* – his labeling of Paris as the Capital of the 19th century –, Baucom calls "The Long Twentieth Century."

As exemplification, I want to recall two revealing expressions of the connection between visual difference and value, one situated in the early days of photography – which foregrounds in the photographed body the coincidence of the photographic and racial index – and the other occurring during the height of modernism, attempting to break this supposed indexical connection between color and race.

Let us consider two abolitionist *cartes-de-visite*, which allow us to see how the epidermal signifier of race is constructed as the site/sight of value, its locus and its signifier. How is race signified in these images? In the first, entitled *The Scourged Back* (fig. 2), the abolitionist appeal is founded on the correspondence between the supposed indexicality of the epidermal signifier and the indexicality of the whipping marks presented as bodily traces of the brutality of slavery. *Emancipated Slaves* (fig. 5), on the other hand, which shows children of various skin colors, argues that slavery needs to end because the "wrong" people are being held captive. Unintentionally, it reveals that pigmentation is not so much a signifier of race but rather of *value*; as Nicholas

Mirzoeff observes, "the very whiteness of the children's skin was the sign that they had no place in slavery." One of the slaves behind the children is branded in the forehead, a place that could not be concealed, which means that he was probably an apprehended runaway. Juxtaposing the light-skinned children with the branded slave, the photograph presents skin color and the branding as competing inscriptions of race as value: the bodily marks in the man's forehead (just like the whipping marks in the *Scourged Back*) appear as indexical traces of the property structure of slavery, thus doubling on the already marked (because black) body of the slave. The whiteness of the children's skin, instead, is not an indexical trace of race, and thus, rather than expressing a supposed ontological continuity, it reveals that another semiotic process is at work: looking white is of great value, it is a color capital, a principle of social mobility (a way out of bondage) and therefore a necessary condition for bodily abstraction and citizenship.[18] In other words, whiteness is *currency*. And race, broadly conceived, is a form of value.

The modernist form of signification of race, instead, relies on the codification of race as pure color.[19] I am thinking about Richard Bruce Nugent's *Drawings for Mulattoes*, produced at the height of the Harlem Renaissance and in response to the constraining expectations placed upon black artists to express their racial identity in their work (figg. 3, 6). Playing with physiognomic traits, ambiguously gendered forms, conflicting perspectives – consider the anatomically impossible composite body of the woman – the perceptual confusion between background and foreground, an iconography that pits primitivism against signifiers of urban modernity, Nugent visualizes mulattoes as two coexisting but also performative polarities. He reclaims blackness and whiteness as symbolic constructs rather than biological categories, and renders race as a merely chromatic affair.[20]

The film that I have chosen to analyze presents these two, in part competing and in part complementary, visualizations of racial difference. The opening sequence appears as a modernist revisitation of the racialized aesthetics of film noir, emphasized by scholars such as Eric Lott, Manthia Diawara, and Dan Flory,[21] a visual style that translates the racial subtext of the genre in elements of the cinematography and the mise-en-scene, as a chromatic play of darkness and light, blackness and whiteness. Furthermore, the plot advances the noir theme of the doppelganger and of the wrong man, but – as I have already mentioned – the film's particularity resides in the fact that the "identical" brothers are played by a white and a black actor, and that, following the car accident, the black is reconstructed to assume the appearance and the identity of the white. The film uses the plot device of having a character with no image and no memory to present a concept of identity as resulting from a suturing process in the Lacanian sense, i.e., the process by which the subject comes to find its place in a signifying chain by inserting itself in what is perceived as a placeholder for it. In fact, after the accident, Clay, mistaken for Vincent, exists only in representations of his brother. A tabula rasa of sorts, he is sutured back physically by plastic surgeon Renée Descartes, who reconstructs his image by studying photographs and footage of Vincent, and psychologically by psychiatrist Dr. Max Shinoda, and made to take on the identity of Vincent.[22]

At the diegetic level the fact that the brothers are visually identical is established early on in the film through dialogue and then pursued by the narrative's description of the "suturing" process undertaken to restore Vincent's image and identity, which, the spectators see, is actually taking place on the body and memory of Clay. However, tension arises from the conceptualization of identity as core schemata voiced by Dr. Shinoda in the opening sequence, the identity thematized as a suturing process in the film's diegesis, and the concept of the "identical:" the spectator is, in fact, put in the position of having to imagine an identity between the two brothers that the image does not provide.

The effect of this discrepancy between the visual and the diegetic is particularly evident in a scene where the plastic surgeon, aptly named Descartes – a reference to the pure Cartesian intellect –, removes some stitches from Clay's face. The fixed camera shows a two-shot close up of Decartes's and Clay's faces against a white

backdrop. As our gaze can't help but focusing on the lifted skin pulled during the extraction of the stitches, triggering an unavoidable corporeal sensation in the spectator that underscores the physicality of the black body before our eyes, the dialogue emphatically denies what we see and forces us to superimpose to such an embodied perceptual image, the "mental" image that the film's diegesis has been fostering all along (fig. 4).

> Clay: *I didn't tell Dr. Shinoda this, but I had a dream last night that I killed my father. All I kept feeling was hate and anger. I just shot him.*
> Descartes: *Vincent, it was just a dream. You have far too elegant a nose to have shot someone. You have what they call a Greco-Roman nose: sleek, with a small prominence at the bridging point. Physiognomists were sure that people with Greco-Roman noses were inclined towards music, literature, and the arts. Definitely not deviant behavior like killing people.*
> Clay: *Is that supposed to make me feel better?*
> Descartes: *Yes. And what's more: I am not making this up. I collect books on characterology and physiognomy. It used to be a complete science. You have a crisp, angular jaw: a sign of patience and refinement. And your fine straight hair, almost always a sign of good mental temperament, not to mention digestion. And your mouth: thin, smooth lips, slightly open. Lips that are sign of an affectionate, kind-hearted and generous person.*
> Clay: *Is there a feature for forgetfulness?*
> Descartes: *No, but there will be one if you don't stop worrying about it. Vincent, you are a kind and gentle person.*
> Clay: *I'd like to think that.*
> Descartes: *I* know *that. I know* you.
> Clay: *Yeah, you know me.*

What is striking is that in trying to assure the person who she believes to be Vincent of his innocence in his father's death, Descartes is voicing the language and the epistemology of indexicality of Social Darwinism, thus mapping onto Clay's body the signs (indexes) of an interior essence. In appealing to physiognomy and its underlying assumption of a correspondence between appearance, character traits, and moral values, she argues that exteriority – an appearance contradicted by the image – adequately reflects interiority, and that classical beauty equals moral good. She is also obviously describing signifiers of whiteness as signifiers of value.

Furthermore, the presence of the epidermal signifier of race, above and beyond the audience's knowledge that Clay is the wrong man, forces spectators to perform an intellectual synthesis and demands that they respond to the images from a position of color blindness. Color blindness, in turn, is a stance fraught with tension between sensory and intellectual knowledge because it implies locating in skin color the fact of difference, which is apprehended by sight and then, with an ethical act, is supposedly "erased" by the mind's eye in such an effective and complete way that skin color becomes "invisible" even to the corporeal eye. In this effort to construct a (racially) zero degree (mental) image, the film resonates with a properly modernist inquiry into signification; as Kalpana Seshadri-Crooks argues, it stages the dilemma of Magritte's painting: this is not a pipe. Just like, in Foucault's reading,[23] the Magritte painting refutes resemblance in favor of similitude – in other words, it rejects the presupposition of a referent and champions instead a chain of similarities in the simulacrum –, this sequence exposes the simulacral nature of the epidermal signifier, the absence of an ontology of race. Not only are spectators expected to somehow imagine a supra-racial visual identity between Vincent and Clay, but, because of the relentless chromatic polarization of the image in a stark black and white cinematography and the sustained dichotomic mise-en-scene, color blindness is also a position that the image emphatically contradicts at all levels.

At the end of the film, just when Clay, who has regained his memory and realized he is not Vincent, resolves to take full possession of his brother's identity (his house, his clothes, artistic tastes, and position in society),

Vincent comes back to kill him off. This sequence, which is an extended replay of the opening discussed earlier, concludes with Clay shooting Vincent in the face, making him unrecognizable in order to complete the suturing process that allows him to assume his brother's identity. This narrative closure, which is criticized in voice over again by Dr. Shinoda, and characterized as the *wrong* choice to live a *wrong* life, cannot counteract the fact that, at the level of cinematic suture, the film has been offering the viewer an "impossible" stand-in or placeholder, thus threatening the entire suturing process of the cinematic apparatus. What are we to conclude about *identity* and the *identical*?

The filmmakers claimed to have been driven by the desire to explore questions of identity (as individuality) and difference and to have chosen for this reason to utilize "color blind casting." What we are forced to appreciate, though, is that the film has utilized the epidermal signifier as a self-evident *insignia of difference*. In this sense, the film displays not only race's dependence on a visual epistemology but how cinema's visualization of difference, in our contemporary cultural logic of late capitalism, as Jameson would say, cannot be fully divorced from the speculative imagination of the Long Twentieth Century and the differential logic of the 19th Century Photographic Archive.

I would like to conclude by suggesting that this history of cinema's visuality and its connection to the socio-economic and cultural history of the Long Twentieth Century has yet to be written. Should this historiographic project be undertaken, it would demand critical attention to the way in which the photographic Archive has affected our ability to visualize a universal subject and how it has limited the way in which we imagine difference.

Illustrations

1. *Suture* (D. Siegel, S. McGehee, 1993).
2. *The Scourged Back* (1863), *carte-de-visite.*
3. *Drawings for Mulattoes* #2 (B. Nugent).
4. *Suture* (D. Siegel, S. McGehee, 1993).
5. *Emancipated Slaves* (1863), *carte-de-visite.*
6. *Drawings for Mulattoes* #3 (B. Nugent).

Notes

[1] E. Lott, "The Whiteness of Film Noir," *American Literary History*, vol. 9, no. 3 (1997), pp. 542-566.

[2] The use of race as a criterion of periodization for American film history has already been famously proposed by Michael Rogin in his work on the Jewish appropriation of insignia of blackness in Hollywood cinema. There he shows how crucial transformative moments in the history of American cinema have organized themselves around what he calls the "*surplus symbolic value of blacks*, the power to make African-Americans represent something other than themselves." The transformative moments – "moments that combine box office success, critical recognition of revolutionary significance, formal innovations, and shifts in the cinematic mode of production" – are: the beginning of cinema (he cites Edwin Porter's trilogy and *Uncle Tom's Cabin*, 1903), the beginning of classical cin-

ema (*Birth of a Nation*, D.W. Griffith, 1915), the transition to sound (*The Jazz Singer*, A. Crosland, 1927), and the beginning of the unit mode of production, exemplified by *Gone With the Wind* (V. Fleming, 1939). M. Rogin, *Blackface, White Noise. Jewish Immigrants in the Hollywood Melting Pot* (Berkeley: University of California Press, 1996), p. 14 (emphasis mine).

[3] This periodization resonates very closely with two other ways in which race is imbricated with history: on the one hand, Social Darwinism as the primary framework of 19th century social sciences regarded history itself *as race*, finding in the historical hegemony of European peoples the proof of their racial superiority. On the other hand, in the 19th century race is also understood as history: the contact with the primitive – a peculiarly modern fascination with the exhibition of "otherness" and a dominant trait of late 19th century's popular ethnographic spectacles (museum, exhibitions, fairs) – is regarded as a form of time traveling, an imaginary journey into the past. See, for example, T. Mitchell, "The World as Exhibition," *Comparative Studies in Society and History*, vol. 31, no. 2 (April 1989), pp. 217-236.

[4] F. Tobing Rony, *The Third Eye. Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle* (Durham-London: Duke University Press, 1996), p. 32.

[5] See S. M. Smith, *American Archives. Gender, Race, and Class in Visual Culture* (Princeton: Princeton University Press, 1999) for an exploration of the double epistemological assumption developed by the enlistment of photography by the social sciences, i.e., that the surface appearance of the body bears the traces of interiority and that photography can expose and fixate these signifiers.

[6] If, with Tobing Rony, we consider the work of Regnault, for example, we can appreciate a seamless continuity between photography and the cinema. Indeed, for Regnault, who focused on movement and gestures rather than merely bodily insignia, as indexes of race, cinema was a better archival medium than photography. Cinema, he argued, "expands our vision in time as the microsope has expanded it in space. It permits us to see facts which escape our senses because they pass too quickly. It will become the instrument of the physiologist as the microsope has become that of the anatomist." F. Tobing Rony, *op. cit.*, p. 46.

[7] Since Allan Sekula's groundbreaking essay "The Body and the Archive," in R. Bolton (ed.), *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography* (Cambridge, The MIT Press, 1989), pp. 342-388, in visual culture studies the *archive* needs to be understood as a Foucauldian episteme because it is at the same time descriptive and prescriptive, in other words, it constructs the object that it is supposed to record. Expression of an Enlightenment impetus to catalogue and exhibit, the photographic archive displays the same taxonomical impulse as the Exposition and the Museum.

[8] The research on Bertillonage is what led Allan Sekula to formulate his notion of the shadow archive, i.e. the disciplinary counter-archive lurking behind the bourgeois photographic portrait.

[9] A. Sekula, *op. cit.*, p. 373.

[10] C. Fusco, "Racial Time, Racial Marks, Racial Metaphors," in C. Fusco, B. Wallis (eds.), *Only Skin Deep. Changing Visions of the American Self* (New York: International Center of Photography, 2003), p. 16 (emphasis mine).

[11] N. Mirzoeff, "The Shadow and the Substance: Race, Photography, and the Index," in C. Fusco, B. Wallis (eds.), *op. cit.*, p. 117. See also B. Wallis, "Black Bodies, White Science: Louis Agassisz's Slave Daguerreotypes," in *ibid.*, p. 172.

[12] G. Lukács, *The Historical Novel*, translated by H. Mitchell, S. Mitchell (Lincoln-London: University of Nebraska Press, 1962). See also D.S. Lynch, *The Economy of Character: Novels, Market Culture, and the Business of Inner Meaning* (Chicago: University of Chicago Press, 1998).

[13] I. Baucom, *Specters of the Atlantic. Finance Capital, Slavery, and the Philosophy of History* (Durham: Duke University Press, 2005), p. 41.

[14] In other words, the *Zong* massacre functions as the truth-event of modern history, "the sign in which modernity finds itself demonstrated, anticipated, and recollected." *Ibid.*, p. 117.

[15] *Ibid.*, p. 139.

[16] *Ibid.*, p. 120.

[17] G. Arrighi, *The Long Twentieth Century: Money, Power, and the Origins of Our Times* (London: Verso, 1994). See also Jameson's commentary on this work in "Culture and Finance Capital," *Critical Inquiry* vol. 24, no. 1 (1997), pp. 246-265.

[18] See L. Berlant, "National Brands/National Body: Imitation of Life," in H.J. Spillers (ed.), *Comparative American Identities. Race, Sex, and Nationality in the Modern Text* (London-New York: Routledge, 1991), pp. 110-140.

[19] Tobing Rony makes an important connection between the use of silhouettes in ethnographic films and the iconic function of the sign. She defines these silhouettes as "hieroglyphs, i.e. iconic representations in which the graphic sign and the referent remain suffucatingly close." F. Tobing Rony, in *op. cit.*, p. 62. As such, the ethnographic body is always real and at the same time a sign.

[20] See. G. Caroline, "The Case of Ebony and Topaz: Racial and Sexual Hybridity in Harlem Renaissance Illustrations," *American Periodicals: A Journal of History, Criticism, and Bibliography*, vol. 15, no. 1 (2005), pp. 86-111.

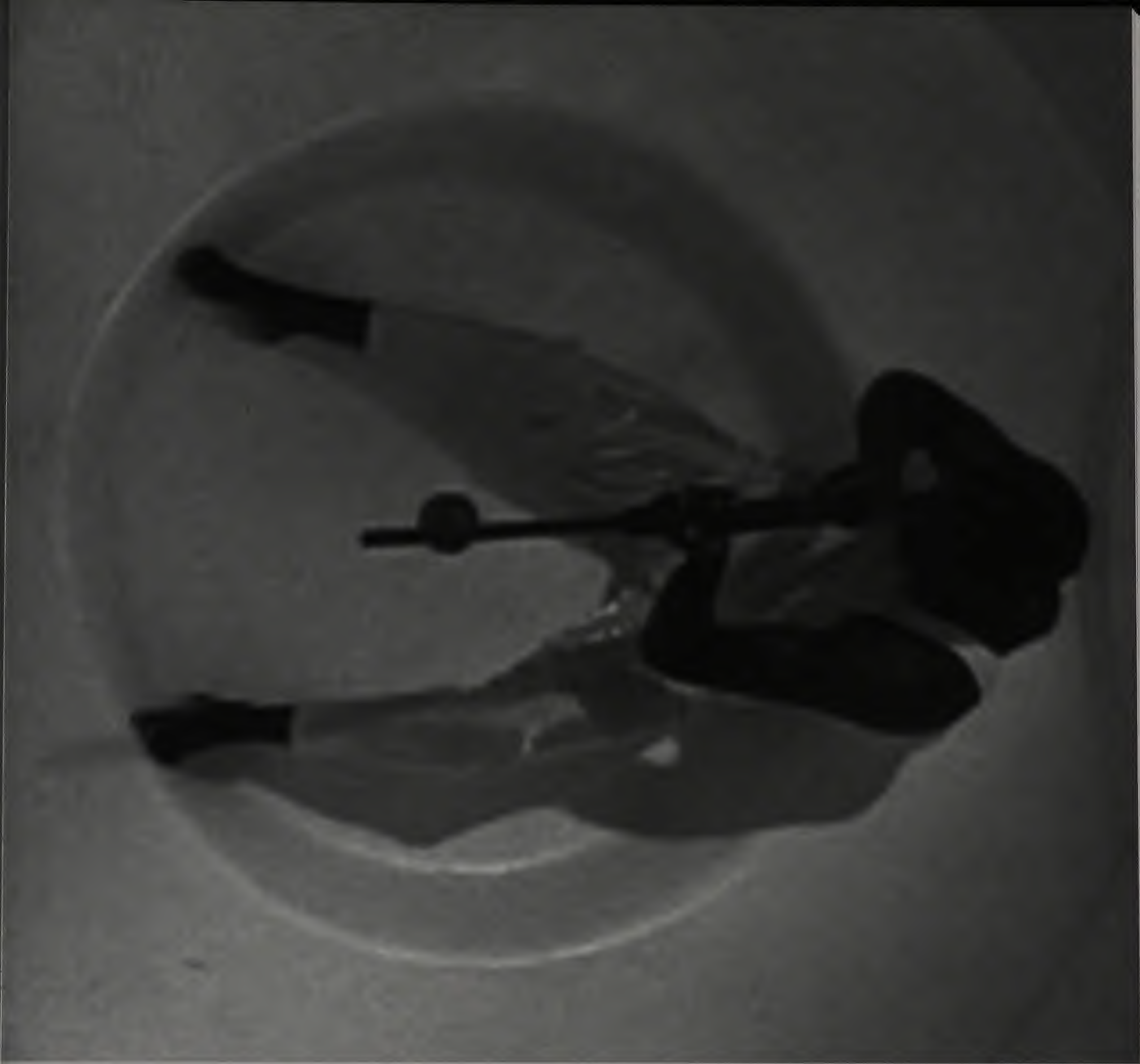
[21] M. Diawara, "Noir by Noirs: Toward a New Realism in Black Cinema," in Joan Copjec (ed.), *Shades of Noir* (London: Verso, 1993), pp. 261-278 and D. Flory, "Black on White: Film Noir and the Epistemology of Race in Recent African American Cinema," *Journal of Social Philosophy*, vol. 31, no. 1 (2000), pp. 82-116.

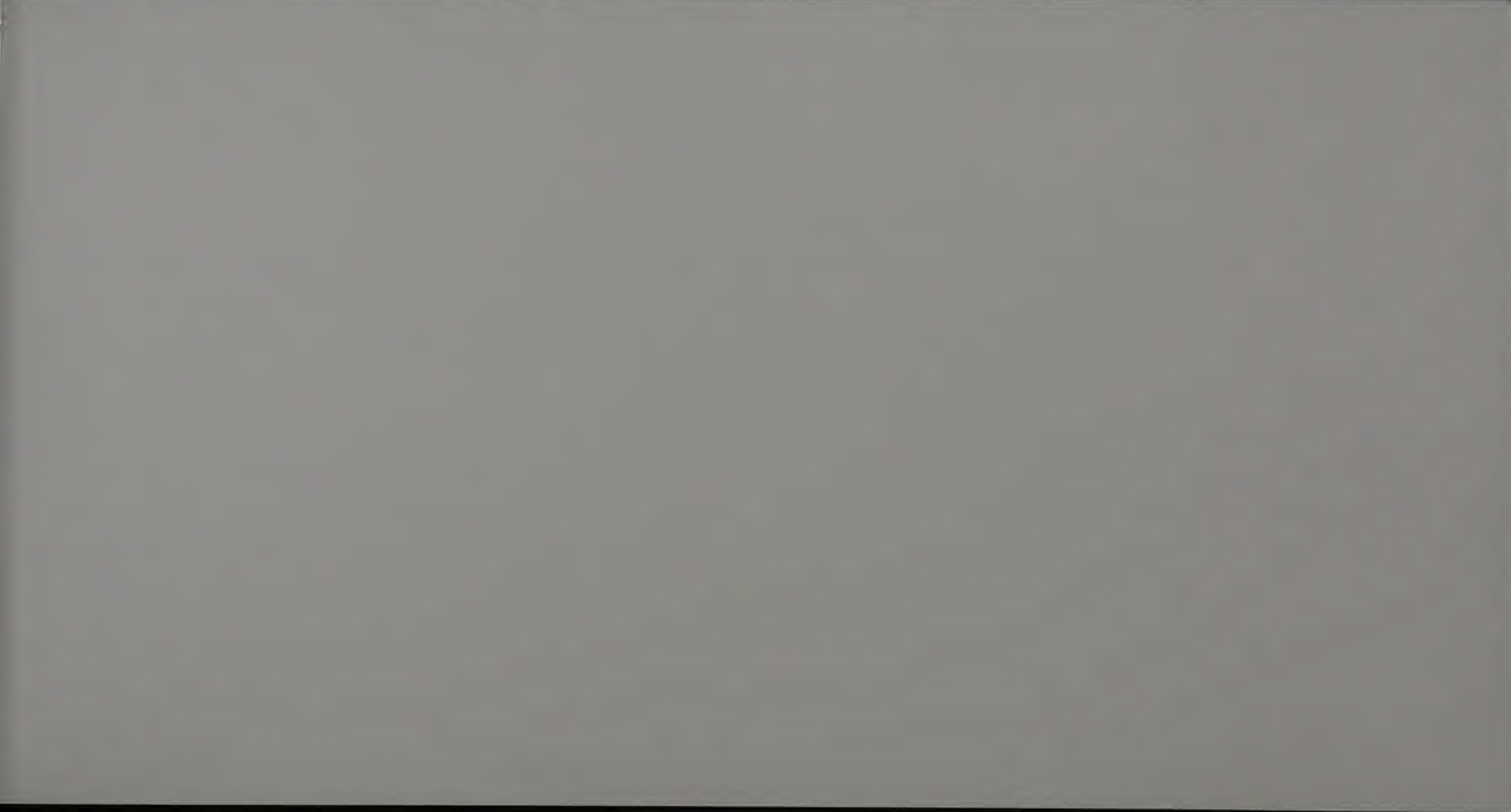
[22] See K. Seshadri-Crooks, "Looking Alike: Or the Ethics of *Suture*," in *Desiring Whiteness: A Lacanian Analysis of Race* (London-New York: Routledge, 2000), pp. 103-131.

[23] M. Foucault, *This Is Not a Pipe* (Berkeley: University of California Press, 1982).



1













EMANCIPATED SLAVES BROUGHT FROM LOUISIANA BY COL. GEORGE H. HANKS.

The Children are from the Schools established by order of Maj. Gen. Banks.



5



6

Leonardo Gandini, Università di Trento

From Here to Eternity: Periodization of Hollywood Cinema

As we all know by now, historiography is frequently made up of narrations, and the history of Hollywood cinema is not an exception. If we were to chart a map of narrative strategies applied to the subject in the last twenty years, we would find a recurring pattern, based on the groundwork of David Bordwell, Janet Staiger and Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*. Here the authors analyze the ways through which a particular mode of production (the studio system) was connected to a set of aesthetic norms focusing on narrative clarity and storytelling that reached "a relative stability" by the mid-twenties.[1] Although in the introduction the authors explain the use of the word "classical" on the basis that the main features of Hollywood cinema – "decorum, proportion, formal harmony, respect for tradition, mimesis, self-effacing craftmanship and cool control of the perceiver's response" – are "canons which critics in any medium usually call 'classical,'"[2] their emphasis on the functions of storytelling strategies produced a partial shift in the use of the term, so that "classical" cinema did quickly turn into a synonym of narrative cinema.

Since their historical survey covers five decades of Hollywood cinema, from the early 1910s until 1960, the basic assumption is that neither technological nor cultural or social changes deeply affected the way Hollywood films were, in this period, conceived and made; in other words, the "stability" was not challenged in any significant way. Even the subsequent period of American cinema, the so called New Hollywood, did not significantly challenge the previous set of aesthetic norms, since the new directors "can explore ambiguous narrational possibilities but those explorations remain within classical boundaries."[3] Moreover, the fact that "even the most ambitious directors cannot escape genres"[4] proves that the preeminence of narration over style is the basis of all aesthetic norms.

There are about 15-20 years between the publication of *The Classical Hollywood Cinema* and the new contributions on the subject by Kristin Thompson (*Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*, published in 1999) and David Bordwell (*The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*, 2006). In the meanwhile, the proliferation of terms designating the Hollywood cinema of the

last 25 years – from "post-classical" to "postmodern" – reveals how many scholars did try to come to terms with the stylistic and narrative evolution of American films. The books by Thompson and Bordwell could be considered as a form of reply to (and confutation of) the assumption that in the last part of the 20th century the narrative and stylistic strategies of American cinema underwent radical and significant changes. Both interpretations are based on two key concepts: "flexibility" and "intensification." The first one is used in order to show that the range of options of the classical system is so wide that practically any innovation could be subsumed and explained by it. Thompson writes: "The classical Hollywood narrative system is a set of *flexible* guidelines that was initially developed during the era before 1918. These guidelines have been in use ever since;" therefore, "by paying attention to how the films tell stories, we can reveal the enduring power of the classical tradition."[5] In his book, Bordwell observes that recently "some filmmakers [...] have sought to refine the tradition, to explore its principles more thoroughly" and that when they "succeed at such tasks, they reveal the range and *flexibility* of classical premises."[6] Later on, he goes on to say: "the triumph of the classical cinema, as practiced in Hollywood and elsewhere, is that it is a coherent, flexible aesthetic system of great range and power – somewhat like, as I remarked earlier, perspective in Western painting."[7]

The reference to Renaissance painting is a recurring motif in Bordwell's book: comparing the classical system of narration to the principles of perspective, he draws an analogy between the efforts of post-16th century painters – surrealists and modern figural artists included – and the new Hollywood directors: both ultimately recast classical premises that are actually never completely rejected. For this reason he resorts to the term "hyperclassical" to designate "fully loaded movies," films that are pushing to the extreme both the narrative strategies and stylistic options of the classical system, so that "a swashbuckling style matches the overt play with narrative patterning."[8] Focusing on style, Bordwell uses the term *intensified* continuity style: "the new style amounts to an intensification of established techniques. *Intensified* continuity is traditional continuity amped up, raised to a higher pitch of emphasis. It is the dominant style of American mass-audience films today."[9] His term matches perfectly the statements provided earlier by Thompson in her book on storytelling. Considering Justin Wyatt's notion of "high concept films," she writes: "I would suggest that the phenomena described by Wyatt are best thought of as *intensifications* of Hollywood's traditional practices."[10] The post-classical approach quite simply refers, according to Thompson, to a strategy of "exaggeration and simplification of older techniques."[11]

Obviously, the conceptual framework provided by Bordwell and Thompson in their books does not help to outline an appropriate periodization of American cinema, unless we limit ourselves to elements which fall *outside* the textual dimension of American films. Bordwell's metaphor – "the classical system is less like the 10 Commandaments and more like a restaurant menu"[12] – is insightful, as we could sketch different periods of American cinema on the basis of which dishes are most popular in certain moments; still, being aware that predictably all dishes have been anyway ordered at any time, the differences will be mild, and "the pattern of continuity and change" is bound to be marked by the prevalence of the first term over the second. Moreover, the argument made by Bordwell at the end of his book – "we don't have to posit a 'postclassical' cinema, or a moment when spectacle overwhelms narrative, even if we now treat style as itself spectacular"[13] – firmly restates an equivalence between "narrative" and "classical" which was the touchstone of his 1985 book, whose basic assumptions have been widely discussed and challenged by both American and European scholars, on the premise that narrative classicism does not run smoothly across several decades of American cinema, since both technological and economic factors could significantly and repeatedly change the overall picture, as was actually the case.

Paradoxically, far from challenging the analogy between "narration" and "classical," the most influential argument against the concept of "classical American cinema", based on the relation between cinema and moderni-

ty, in the end reinforced it, thereby supporting the same narrative pattern. This argument essentially questions the legitimacy of the term "classical" in reference with a medium born in a modern age. As Fredric Jameson already in 1988 pointed out, "from a global perspective the filmic 'realisms' against which the moment of auteur modernism emerges were themselves, in a different sense, part of a worldwide *modern* style proper."[14] In a seminal essay on the subject published in 2000, Miriam Hansen sees the link between Hollywood cinema and modernity in the "dimension of reflexivity" of the American films, through which the contradictions of modernity could be engaged and rearranged "*at the level of the senses.*"[15] According to Hansen, this dimension "is crucially anchored in sensory experience and sensational affect – in processes of mimetic identification that are more often than not partial and excessive in relation to narrative comprehension."[16] Therefore, Hollywood cinema "did not just circulate images and sounds," as it "produced and globalized a new sensorium."[17] However, in her survey on "hitherto unperceived modes of sensory perception and experience"[18] that crucially link cinema to modernity, Hansen focuses on slapstick comedies and serials, that is, films which belong to the American cinema of the 1910s, and as such fall outside the period that Bordwell and Thompson designate as classical.

We can easily trace the same trend in the writings of scholars who deal with the contemporary cinema: in one of the most influential essay on the subject, the analysis of *Bram Stoker's Dracula* (1992) by Francis Ford Coppola, Thomas Elsaesser draws a parallel between preclassical and postclassical cinema: "Just as the cinema of the first decades developed sophisticated spatial arrangements, favouring subtler forms of spectacular participation, sometimes at the expense of narrative, so Coppola's film can be seen to suspend narrative in favour of spatial play and aural perspectivism." Later on, Elsaesser uses the word "engulfment" to designate this kind of effect: "the mode of engulfment" – he writes – "works with the ambient image, in which it is sound that now 'locates,' 'cues' and even 'narrates' the image, producing a more corporeal set of perceptions."[19] Once again, the questioning of classical cinema concerns films that do not belong to the period taken into examination by Bordwell and Thompson and labeled as "classical," even if, as we have seen, Bordwell in his last book tries to extend the territory of classical cinema, arguing that still "the more flamboyant instances of today's style remain classical in their assumptions about how dramatic spaces will be mapped out for our comprehension."[20]

These accounts, and the periodization of American cinema that is connected to them, are heavily dependent on a double assumption: the first one is that, when we study Hollywood cinema, the term "classical" must necessarily refer to the priority of storytelling; the second one matches the term "modern" with anything that sacrifices narration in favour of sensorial pleasures and experiences which, falling outside the realm of narrative, must consequently either be "pre" or "post" classical.

Both these assumptions can be criticized on three different grounds:

1. It is very difficult and probably senseless to split any American film (as a matter of fact, any film) into narration and sensation, figuring out which one is prevailing over the other. For the simple reason that neither "narrative" nor "sensorial" moments exist *as themselves*, as moments of crystal-clear purity. In an American film, storytelling is made of sensations, and sensations punctuate the narration.
2. Scholars can easily trace narrative strategies by referring to the huge amount of scenario and screenplay manuals that have been published throughout the history of Hollywood cinema. In other words, there is a strong relation between well-established practices of film writing and the ways films are usually perceived and understood. Conversely, how do we exactly trace an attraction? If the attraction's remarkable trait is linked to its sensorial quality, we are dealing here with something that is highly elusive. The potential of the scene to stir sensorially the audience depends at least on the social and cultural context in which the film is being projected, and then probably also on the personal, psychological identity of the single moviegoer, who could be sensorially moved by a sequence during which the person sitting next to him is falling asleep.
3. As Giulia Carluccio wrote, we should distance ourselves from a sharp distinction between the attraction sys-

tem and the narrative continuity system, "*even in a chronological sense.*"[21] Despite the terms and the periodizations we have been discussing before, classical Hollywood cinema is so full of attractions that the term could be easily applied to define it appropriately; conversely, as Kristin Thompson's book on New Hollywood cinema has proved, narration is a landmark of contemporary American films. For the reason I tried to sketch at point 1, the two elements are so strictly interlinked that it would be pointless to separate them, and misleading to outline a periodization based on this division.

I am aware that this last point leaves open all the questions related to periodization. In a recent contribution to the subject, Tom Gunning, whose study of the mode of "attraction" in early American cinema has been widely quoted and used by scholars focusing on the relationship between cinema and modernity, remarked that "Modernity as a culture of shocks constituted the critical underside of modernity as a systematic process of rational and scientific planning. [...] Thus, a thorough account of modernity must include this systematic attempt to contain the energies released by new technologies and means of production." According to Gunning we could say that "in many ways the organization of Hollywood described in *The Classical Hollywood Cinema* represents the modernization of film industry based on models widely adopted in other forms of American industry."[22] Gunning is well aware that since this notion of modernity could be practically "related to anything," there is a slight chance that his "claim about modernity, the cinema of attractions, and the development of narrative reduces film history to a night in which all cows appear black;" however, he is firmly convinced that modernity should still constitute "the broad social and historical context for cinema," to whom films will relate in various ways.[23]

Gunning's argument – as well as Bordwell's emphasis on a "intensified continuity style" – shows a well-grounded skepticism about the possibility to polarize the sensorial dimension of cinema around the concept of modernity and the narrative elements around the notion of classical. However, this position leaves scholars with a context, either social and historical or related to moviemaking practices, whose chronological dimensions are dangerously close to those of the entire history of American cinema.

Maybe we should then reconsider the possibility and the value of different historical contexts, based on patterns of change that fall on a smaller scale. It is true, as Bordwell writes in his latest book's introduction, that "if we want to capture the nuances of historical continuity, we don't want every wrinkle to be a sea change."[24] However, in a medium whose history is still brief, the wrinkles shall be taken into consideration, or maybe valued and analyzed as something more than simple "wrinkles," as the evolution of American cinema is made of changes that, though falling into a continuity framework, could still be the touchstone of periodization.

Moreover, any attempt to account for stylistic and narrative changes in the Hollywood cinema should not focus exclusively on a careful and detailed analysis of the films, as they are related to aesthetic and cultural conditions that, as a matter of fact, did change repeatedly and significantly during the history of American cinema. It might be true that a Hollywood film of the 1990s does reply, in an intensified mode, the same narrative pattern of a film made half a century before, as it is likely to be based, as it was before, on an "interaction between narrative forms and the direct stimulus of audiences by thrills."[25] However, the films of the 1990s are conceived and made for audiences which are very different from those of the 1940s, whose experiences with visual narratives and visual thrills were much less sophisticated. This difference gives rise to remarkable shifts that concern primarily the reception modes of American films *in their relation with* production practices; a relation which can not be dismissed by the claim that "as styles change, so do viewing skills," as Bordwell writes.[26] The art of storytelling in Hollywood, as any other narrative form, is not surrounded by a cultural void, therefore it cannot be analyzed just in terms of three acts structures or average lengths of shots, unless we take into consideration the fact that those structures and those shots were addressing audiences very different from the viewers of today.

We could agree with Bordwell's assumption that "classical storytelling flourishes in large part because it dramatizes certain enduring and widespread aspects of human action, and it presents those aspects in *clear* and forceful ways."[27]

However, even if we take for granted the fact that Hollywood's modes of dramatization always depended on the notion of "narrative clarity," we cannot dismiss the fact that this very notion has been subject to multiple modifications, and as such should be the object of detailed historical accounts. Any periodization of American cinema should be based on a study of the different meanings of clarity and of the aspects through which a Hollywood narration presents itself as "clear," in a way which influences (and is influenced by) all the other narrative forms – either visual, aural or written – that, in different periods of the 20th century, accomplished the same task.

Notes

[1] D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (New York: Columbia University Press, 1985), p. 231.

[2] *Ibid.*, p. 4.

[3] *Ibid.*, p. 377.

[4] *Ibid.*, p. 375.

[5] K. Thompson, *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique* (Cambridge, Massachussets-London: Harvard University Press, 1999), p. 10.

[6] D. Bordwell, *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies* (Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 2006), p. 51.

[7] *Ibid.*, p. 108.

[8] *Ibid.*, pp. 61-62 and p. 182.

[9] *Ibid.*, p. 120.

[10] K. Thompson, *op. cit.*, p. 3.

[11] *Ibid.*, p. 336.

[12] D. Bordwell, *op. cit.*, p. 14.

[13] *Ibid.*, p. 189.

[14] F. Jameson, "The Existence of Italy," in *Signatures of the Visible* (London-New York: Routledge, 1990), p. 183.

[15] M. Hansen, "The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism," in C. Gledhill, L. Williams (ed.), *Reinventing Film Studies* (London-New York: Arnold-Oxford University Press, 2000), p. 342.

[16] *Ibid.*, p. 343.

[17] *Ibid.*, p. 344.

[18] *Ibid.*

[19] T. Elsaesser, "Specularity and Engulfment: Francis Ford Coppola and *Bram Stoker's Dracula*," in S. Neale, M. Smith (eds.), *Contemporary Hollywood Cinema* (London-New York: Routledge, 1998), p. 204.

[20] D. Bordwell, *op. cit.*, p. 188.

[21] G. Carluccio, "Emozioni originarie. Prima del cinema classico, dentro il cinema classico," in G.

Carluccio, F. Villa (eds.), *Il corpo del film. Scritture, contesti, stile, emozioni* (Roma: Carocci, 2006), p. 171 (my emphasis).

[22] T. Gunning, "Modernity and Cinema: A Culture of Shocks and Flows," in M. Pomerance (ed.), *Cinema and Modernity* (New Brunswick-London: Rutgers University Press, 2006), p. 309.

[23] *Ibid.*, p. 312.

[24] D. Bordwell, *op. cit.*, p. 9.

[25] T. Gunning, *op. cit.*, p. 312.

[26] D. Bordwell, *op. cit.*, p. 184.

[27] *Ibid.*, p. 108 (my emphasis).

Nadia Al Salti, Université de Paris III

The "New Hollywood:" Period-building and Naming

The aim of this study is mainly to raise several questions on the subject matter of the "New Hollywood" and, most specifically, on the building of its naming as a film period. Much has been said about the "New Hollywood," both in terms of aesthetic, economic and socio-cultural criteria. Even though most film historians such as Thomas Schatz have singled out the complexity of its use,[1] the term itself has often been taken for granted by film critics contemporary to the "New Hollywood." The problematic point developed here is the relation between period-naming and period-building. In other words, what was the role of the "New Hollywood" terminology in the building of the film period that at present time still bears its name? In terms of method, this study is essentially based on the discourse analysis of the film criticism contemporary to the "New Hollywood" as a film period, as I also paid attention to film history. I shall consider only the critic's discourse, without taking into account the socio-cultural context, so as to bring out an outline of the uses of the "New Hollywood" term. I shall thus undertake a case study of the several occurrences of the label and the selection criteria used. This study will eventually raise issues on period-building as far as the "New Hollywood" terminology and other label attempts have successfully – or unsuccessfully – tried to define it.

The "New Hollywood" as a film period

Any consideration of the "New Hollywood" label ought to begin with a discussion of the limits of the film period in question. What does the "New Hollywood" generally refer to? When does it start and when does it end? Often used with reference to any post-classical Hollywood production, the "New Hollywood" terminology explicitly highlights the contrast with the "Old Hollywood," which itself *approximately* comes to an *end* around 1948 with the Paramount Decree that divorced production and distribution from exhibition and the increasing competition of television. The end limits of the "Old Hollywood" era actually fluctuate, depending on its

reading, with a date range spanning from 1951 and the end of the "Classic Studio Era," according to Douglas Gomery, to 1960, with Bordwell, Staiger and Thompson's limitations of the "Classical Hollywood Cinema." However, the "New Hollywood" will specifically be considered as a film period by the end of the 1960s with *Bonnie and Clyde* (A. Penn, 1967) and a new tendency of filmmaking related to low-budget productions as well as a new aesthetic sensibility (that of art film, much linked to the European new wave of the 1960s). Yet, this "New Hollywood" experiences a "rebirth" in 1975 with Steven Spielberg's *Jaws*, initiating a return to the powerful structure of the Hollywood production system with its big-budget films, widespread theatrical release and important advertising. To some, the American *Indie* movement of the 1980s and 1990s such as Quentin Tarantino's productions still belong to a certain "New Hollywood" era, therefore broadening the naming to a neverending film period spanning from the end of the 1960s until today.[2]

The economics of a "New Hollywood"

The first relevant criterion was mainly economic; the notable characteristic of Hollywood cinema in the 1960s was its seemingly innovative production system. There are two distinctive moments in the use of the expression "New Hollywood." The first one occurs even before the film period has officially started (1967-1975). Conversely, the second one concerns a more firmly established "New Hollywood."

Indeed, several reviews dating back to the end of the 1950s and to the beginning of the 1960s already mention an upcoming "New Hollywood" replacing a studio system which waning. In such remarks – as "Over the years, Producer Wald, 46, has built up a reputation for idiosyncrasies, something that is increasingly rare in the new Hollywood,"[3] or "Which goes to show that in the new Hollywood, anyone can be a movie mogul with a little luck and a lot of popcorn"[4] –, the "New Hollywood" terminology serves as an implicit element of comparison to the classical Hollywood system. The use of the term is also restricted to the reviewer's perception of the economic changes occurring in Hollywood studios: "His corporate complex became as complicated as any in the New Hollywood, where tax angles are more important than camera angles."[5] It is interesting to notice the use of the "New Hollywood" label before the beginning of the formal and aesthetic film period. The economic criterion would have the "New Hollywood" start before 1967 and its breakthrough films *Bonnie and Clyde* and *The Graduate* (M. Nichols, 1967). We can infer from these early uses of the phrase that contemporary reviewers were conscious of these so-called changes in the Hollywood production system. Early reviews signalled the obvious shift in productions that were taking place: the mere mention of a "New Hollywood" thus serves as a commentary to the fact that the Hollywood studio system had changed, ten years before the "New Hollywood" film period actually started. There is a discrepancy here: the film period has been named before it has even been acknowledged by film theory.

A second moment shows a clear use of the phrase "New Hollywood" when the film period has *officially* been acknowledged by the beginning of the 1970s, only to point out the fact that it has come to its end, or at least that it manifests the features it shares with the old studio system.[6] There is a sense that the "New Hollywood" with its new generation of independent and innovative filmmakers was rapidly swept over by another tendency that reminded them of the "Old Hollywood" system in terms of production and distribution. One specificity of the "New Hollywood" cinema was its characteristically low to medium-budget productions. Some reviewers thus predicted an end to that "New Hollywood" with the arrival of serious competition from the return of the blockbuster film production such as Spielberg's *Jaws*, as they questioned the limits of the film period on economic grounds.[7] In his 1977 "Hollywood Harakiri: On the Decline of an Industry and an Art," William Paul

denounces a New Hollywood "as crass and as commercial as the old", which "has produced economic restrictions more severe and artistic options more limiting than anything in the bad old Hollywood."[8]
It is interesting to point out that it is the same criterion which, in hindsight, will have the "New Hollywood" refer to different film periods. Contemporary reviewers thought it was the end of the "New Hollywood," in so far as what they called "New Hollywood" meant low budget pictures. On the contrary, increasing production expenses, box-office successes, actually closer to the "Old Hollywood" system, and new exhibition strategies, will then constitute a new tendency equally called "New Hollywood." There is an obvious difference between contemporary and retrospective naming, as contemporary naming is mostly due to film criticism while retrospective naming comes from film historians. As such, Thomas Elsaesser delimits the "New Hollywood" as mainly referring to "the economic revival of Hollywood filmmaking since the mid-1970s."[9] Thomas Schatz also suggests that "this post-1975 era best warrants the term 'the New Hollywood,' and for essentially the same reasons associated the 'classical' era."[10]

"New Hollywood" aesthetics

Film aesthetics were another important selection criterion when it came to naming this period in building. Most contemporary reviewers noticed the several changes in terms of narrative devices and aesthetic choices that marked the "New Hollywood." This film period was best characterized by the dissolution of genre expectations,[11] a modern storytelling[12] with paratactic sequences, a major focus on anti-hero characterization,[13] and the treatment of delicate subjects and themes which were once considered to be shocking such as sexuality and an overt violence that had been hitherto unseen on the screen.[14] In other words, this "New Hollywood" – with landmark productions such as *Bonnie and Clyde* – was closely linked to art film because of the "new freedom of its style."[15]
As the "New Hollywood" proposed a so-called fresh and new trend to the American audiences, some reviewers shared their perplexity about the artiness that defined it. Jay Cocks's article mocks an MGM staff meeting discussing the production of Robert Altman's project *Brewster McCloud* (1970). The article sums up the vision of the "New Hollywood"'s characteristics: "weirdness," a "groovy" director, a "terrific broad," "a very hip film, very freewheeling." As a subordinate lets out that "it's all about bird crap," the Top Executive confirms that: "This is what the new Hollywood is all about."[16] More seriously, Andrew Sarris[17] debunked the "New Hollywood" filmmaking in 1978, as he questions the innovative quality of its most representative films. Hence, contemporary film critics also highlighted "New Hollywood"'s paradoxical forms: "new" would mean groundbreaking and original, or, with a little hindsight, the same "new" would not be so different from the rest of Hollywood production.
Still, dating back to 1959, a *Film Quarterly* article entitled "The New Hollywood: Myth and Anti-Myth"[18] questions the aesthetic and formal changes in Hollywood filmmaking and the influence of television on film production. Robert Brustein's article focuses on Hollywood's recent appeal for the anti-myth, as it is conveyed through realism and "unglamorous" new faces coming from New York theatre schools and the development of the anti-hero. As conceived by the author, the "New Hollywood" therefore puts an end to the dreams that the Hollywood "factory" had been selling so far. This "New Hollywood" marks the beginning of the viewer's identification with average characters depicted on the screen. Most of the aesthetic characteristics of 1967 "New Hollywood" are therefore already developed in 1959, confirming the fact that the relevant changes in Hollywood by the late 1950s were not only economic but also partly aesthetical.
These early occurrences of a "New Hollywood" dating back to the beginning of the 1960s show a certain con-

cern on the part of the contemporary film critics in the naming of a period while it is actually still in the making. However, in hindsight, the 1950s and early 1960s shall mainly be considered as a *transitional era*: "Hollywood's transitional years," or "Hollywood in transition,"[19] selecting to a certain extent its aesthetic peak as the beginning of a new era with *Bonnie and Clyde* or *The Graduate*.

"New Hollywood:" One term, several meanings

The expression "New Hollywood" thus appeared quite early, describing several film domains or other new media. Its use was then not specifically related to the film period it now generally refers to. A mere study of the reviews published in *Time* magazine from the 1950s onwards shows that the same "New Hollywood" phrase was much used in naming several distinct fields. A first noteworthy occurrence, dating back to 1954, names the Italian studio Cinecittà "New Hollywood" in order to present it as the new dynamic pole in the international film industry.[20] Three years later, the "New Hollywood" no longer refers to the Italian film business, but to another Hollywood competitor: it is then applied to a new medium, that of television: "TV has become the star of a new Hollywood, and the movies merely a supporting player."[21]

In fact, such a phrase has often been used by film criticism as an obvious comparative marker, in opposition to "Golden Age Hollywood" or "Old Hollywood." The criterion selected by the reviewer is that of creativity; the "New Hollywood" being at that point in time a useful expression to describe the changes that were taking place within the different media. The "New Hollywood" terminology is thereby directly applied to the medium more than to the aesthetic movement or tendency that will actually lead to 1967. Several articles written at the time clearly refer to the "New Hollywood" as the film period spanning from the end of the 1960s onwards. It is therefore surprising to find a 1973 article about the music industry using the same terminology[22] in order to herald pop music as another booming business. In much the same way, later on, in the 1990s, the "New Hollywood" is not only used as a reference to the movie industry. Instead, the "New Hollywood" has been coined as an occasional qualification for the video games business,[23] or even for the Silicon Valley boom.[24]

Terminology problems: The "New Hollywoods"

This point has highlighted the problems deriving from such a terminology. Its various uses show us the double meaning of the expression: it has mainly been understood as a renowned film period, but it has also appeared here and there as referring to an innovative shift in business. The phrase itself has been diversely used and treated rashly. If any new medium could take over the label of "New Hollywood," then the phrase would lose of its substance and meaning, as it would no longer refer to a definite specific film period but to any moment of changes and ruptures in the media sphere. As Murray Smith rightly puts it, "if things are always 'new,' nothing is ever really new."[25] As it is, terms themselves cannot properly express this specific film period with such vague words as "New," as anything is new to something else. The adjective "new" reaches its limits with its redundant usage in David Colker and Jack Viertel's designation of "The New New Hollywood"[26] in 1978. In much the same way, "Hollywood" will geographically refer to the location and core of American film production and metonymically to mainstream American cinema.

So far I have argued that the "New Hollywood" phrase did not completely fulfil its *task* of delimiting a definite film period. Instead, it gives an insight of its general meaning. The main problem with that same naming is that it both applies to several film tendencies and covers several distinct periods. One of the main issues is that one

goes on using the "New Hollywood" label as a reference to the 1967-1975 film period, while it has generally been acknowledged that the "New Hollywood" phrase should mainly refer to the post-1975 film period.[27] There is thus a need for film scholars to delimit this post-classical Hollywood cinema in several distinct film periods. Some contemporary attempts were made in the naming of the 1967-1975 period, such as "American new wave,"[28] as a reference to the previous French, British and German waves, but the appeal of the "New Hollywood" designation eventually predominated. New namings gradually take over the now trite and overused "New Hollywood" expression, such as "Hollywood renaissance"[29] in order to define the immediate postwar Hollywood. More recent attempts try to put forth the different tendencies within the same film period, such as Geoff King[30] and his "New Hollywood, Version 1: The Hollywood Renaissance" and "New Hollywood, Version 2: Blockbusters And Corporate Hollywood." His phrase is most precise as far as a specific moment of the "New Hollywood" can be located back in time. Even though the works of some film historians provide us with several phrases which are more accurate than the "New Hollywood," the former expression has proven to be deeply ingrained in our general discourse in film history. There might be cultural reasons for this extensive usage of the "New Hollywood" label. It is firmly fixed in time and film history, carrying along its dose of nostalgia and popular enthusiasm. As it had been used at the time by its contemporaries, it is difficult in retrospect to alter its designation.

If period-naming seems to be at work at any moment, period-building is often best established in retrospect, hence the importance of the film historians' retrospective work over the critics' contemporary assessment of a period *in building*. As a consequence, the contemporary naming of a period that is not already delimited can give an insight, but only the acknowledgment of its temporal limits should provide the period with the proper designation.

Notes

[1] "Among the most curious and confounding terms in media studies is *the New Hollywood.*" T. Schatz, "The New Hollywood," in J. Collins, H. Radner, A. Collins (eds.), *Film Theory Goes to the Movies: Cultural Analyses of Contemporary Film* (New York: Routledge, 1993), p. 8.

[2] N. King, "The New Hollywood," in P. Cook, M. Bernink (eds.), *The Cinema Book* (London: British Film Institute, 1999 [1985]), pp. 98-106.

[3] "The Book Buyer," *Time* (6 October 1958).

[4] "The Big Ms," *Time* (23 June 1961).

[5] "The Happy Hack," *Time* (28 September 1959).

[6] A few reviewers suggested similarities between the "Old Hollywood" and what had been called "New Hollywood," therefore implying that only superficial changes took place: "The late '60s saw a period when the big studios looked for 'a formula' while independents turned out *Easy Riders*. The 'New Hollywood' is announced almost annually by this image-conscious town, but the current version is in some ways like the Old Hollywood." "Ready or Not, Here comes Gatsby," *Time* (18 March 1974).

[7] R. Corliss, "The New Hollywood: Dead or Alive?," *Time* (30 March 1981).

[8] W. Paul, "Hollywood Harakiri: On the Decline of an Industry and an Art," *Film Comment*, vol. 13, no. 2 (March-April 1977).

[9] T. Elsaesser, "Specularity and Engulfment: Francis Ford Coppola and *Bram Stoker's Dracula*," in S.

Neale, M. Smith (eds.), *Contemporary Hollywood Cinema* (London: Routledge, 1998), p. 191.

[10] T. Schatz, "The New Hollywood," cit., p. 9.

[11] C.C. Hampton, "Movies that Play for Keeps," *Film Comment*, vol. 6, no. 3 (Fall 1970), pp. 65-69.

[12] R. Corliss, "Why Do Movies Seem So Long?," *Time* (16 January 1984).

[13] T. Elsaesser, "The Pathos of Failure: American Films in the 1970s (Notes on the Unmotivated Hero)," *Monogram*, no. 6 (October 1975), pp. 13-19.

[14] "The Shock of Freedom in Films," *Time* (8 December 1967).

[15] *Ibid.*

[16] J. Cocks, "Ars Gratia Guano," *Time* (4 January 1971).

[17] A. Sarris, "After the Graduate: the Sensation of '67 Was the Dawning of a New Age for Hollywood. Or Was It?," *American Film*, vol. 3, no. 9 (July-August 1978), pp. 32-37.

[18] R. Brustein, "The New Hollywood: Myth and Anti-Myth," *Film Quarterly*, vol. 12, no. 3 (Spring 1959), pp. 23-31.

[19] Thomas Schatz in his *Old Hollywood/New Hollywood: Ritual, Art, and Industry* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1983) talks about of "Hollywood's transitional years" (p. 170) and "Hollywood's transitional postwar era" (p. 183); and in "The New Hollywood," cit. of "Hollywood in transition" (p. 11).

[20] "Hollywood on the Tiber," *Time* (16 August 1954).

[21] "TV has become the star of a new Hollywood." "The New Hollywood," *Time* (13 May 1957).

[22] "Today's pop-rock pantheon is the new Hollywood." "Pop Records: Moguls, Money & Monsters," *Time* (12 February 1973).

[23] "Games are part of a rapidly evolving world of interactive amusements so new that nobody knows what to call them: Multimedia? Interactive motion pictures? The New Hollywood?" P. Elmer-Dewitt, "The Amazing Video Game Boom," *Time* (27 September 27 1993).

[24] "Though Silicon Valley is supposed to be the new Hollywood for programmers…" J. Quittner, "Netscape's Hail Mary," *Time* (23 March 1998).

[25] M. Smith, "Theses on the Philosophy of Hollywood History," in S. Neale, M. Smith (eds.), *op. cit.*, pp. 3-20 and p. 15.

[26] D. Colker, J. Viertel, "The New New Hollywood: Steven Spielberg, Watch your Ass," *Take one*, vol. 6, no. 10 (September 1978), pp. 19-23.

[27] T. Elsaesser, "Specularity and Engulfment: Francis Ford Coppola and *Bram Stoker's Dracula*," cit., p. 191.

[28] "The belated appearance in Hollywood films of concerns and style preferences that used to be confined to 'underground' or imported films." "Editor's Notebook: 'American New Wave?,'" *Film Quarterly*, vol. 23, no. 2 (Winter 1969-70).

[29] Thomas Schatz talks about of "Hollywood renaissance" (p. 20) and of "American film renaissance" (p. 14) in his "The New Hollywood", cit. See also S. Neale, "'The Last Good Time We Ever Had?:' Revising the Hollywood Renaissance," in L.R. Williams, M. Hammond (eds.), *Contemporary American Cinema* (New York: McGraw-Hill, 2006), pp. 90-108.

[30] G. King, *New Hollywood Cinema: An Introduction* (New York: Columbia University Press, 2002).

References

D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (New York: Columbia University Press, 1985).

R. Brustein, "The New Hollywood: Myth and Anti-Myth," *Film Quarterly*, vol. 12, no. 3 (Spring 1959), pp. 23-31.

N. Carroll, "The Future of Allusion: Hollywood in the Seventies (and Beyond)," *October*, vol. 20 (Spring, 1982), pp. 51-81.

R. Corliss "The New Hollywood: Dead or Alive?," *Time* (30 March 1981).

T. Elsaesser, A. Horwath, N. King (eds.), *The Last Great American Picture Show: New Cinema in the 1970s* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004).

T. Elsaesser, "Specularity and Engulfment: Francis Ford Coppola and *Bram Stoker's Dracula*," in S. Neale, M. Smith (eds.), *Contemporary Hollywood Cinema* (London-New York: Routledge, 1998), pp. 191-208.

S. Farber, "End of the Road?," *Film Quarterly*, vol. 23 (Winter 1969-1970), pp. 3-16.

D. Gomery, *The Hollywood Studio System: A History* (London: British Film Institute, 2005).

C.C. Hampton, "Movies that Play for Keeps," *Film Comment*, vol. 6, no. 3 (Fall 1970), pp. 65-69.

R. Hehr, *New Hollywood: The American Film After 1968* (Stuttgart-London: Axel Menges, 2003).

J. Hoberman, "1975-1985: Ten Years that Shook the World," *American Film*, vol. 10, no. 8 (June 1985), pp. 34-59.

G. King, *New Hollywood Cinema: An Introduction* (New York: Columbia University Press, 2002).

N. King, "The New Hollywood," in P. Cook, M. Bernink (eds.), *The Cinema Book* (1985) (London: British Film Institute, 1999), pp. 98-106.

J. Lewis (ed.), *The New American Cinema* (Durham-London: Duke University Press, 1998).

R.D. MacCann, *Hollywood in Transition* (Boston: Houghton Mifflin, 1962).

S. Neale, "Film Culture," *Screen*, vol. 17 no. 2 (Spring 1976), pp. 117-122.

S. Neale, "'The Last Good Time We Ever Had?:' Revising the Hollywood Renaissance," in L.R. Williams, M. Hammond (eds.), *Contemporary American Cinema* (New York: McGraw-Hill, 2006), pp. 90-108.

W. Paul, "Hollywood Harakiri: On the Decline of an Industry and an Art," *Film Comment*, vol. 13, no. 2 (March-April 1977).

A. Sarris, "After *The Graduate*: The Sensation of '67 Was the Dawning of a New Age for Hollywood. Or was it?," *American Film*, vol. 3, no. 9 (July-August 1978), pp. 32-37.

T. Schatz, *Old Hollywood/New Hollywood: Ritual, Art, and Industry* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1983).

T. Schatz, "The New Hollywood," in J. Collins, H. Radner, A. Collins (eds.), *Film Theory Goes to the Movies: Cultural Analyses of Contemporary Film* (New York: Routledge, 1993), pp. 8-36.

M. Smith, "Theses on the Philosophy of Hollywood History," in S. Neale, M. Smith (eds.), *Contemporary Hollywood Cinema* (London: Routledge, 1998), pp. 3-20.

"The Shock of Freedom in Films," *Time* (December 8 Friday 1967).

Wide Angle, The New Hollywood, vol. 5, no. 4 (Winter 1983).

Mary Beth Haralovich, University of Arizona

Film History with Television History: Weaving Together the Strands & Listening to the Pauses

Film and television are different from each other, yet they are related strands of the media arts. The notion of "convergence" posits that film and television have become closer over time as their corporate conditions of production have converged; yet, the cultural reception of film and television has been and remains quite distinct. Television historian Horace Newcomb observes that television has always had an "invidious comparison to 'culture,' or 'high culture,' to 'the arts' in general [and] to 'film' in particular."[1] Television critic Jeremy Butler urges us to "resist the impulse to use classical film as our yardstick to measure" television narrative modes because television has to be understood in terms of its particular "flow, interruption and segmentation."[2]

Like Butler and Newcomb, I find there is explanatory value in the separation of film and television, in attention to the specificities of film and of television. To merge film history and television history into a blended "media history" can subsume film and television under overarching and perhaps repressive explanations and causalities. It is in what John Thornton Caldwell describes as "the extreme dualism between film and television" that "film" and "television" become revealing of each other. In television theory, Caldwell finds an assumption of dualism that posits "essential media differences" between film and television. This dualism can lead to naïve conclusions unless the critical enterprise keeps in mind the specificity of both film and television.[3] Thus, similarity and separation are the two integral parts – the yin and the yang, as it were – of an integrated history of film and television. In fact, an integrated history that is grounded in the separation of film and television can produce interesting complexities and ironies.

This paper explores some of the historiographical questions and challenges raised by an integrated film history and television history. Within the *longue durée* of film history and of television history, the paper will focus on one particular conjuncture in which film and television come together in a dramatic way: the mid-20th century in the United States. This historical moment reaches back to another historical moment 50 years previous, early cinema. This approach to film and television history surfs the waves of history and errs on the side of

adventure and play, rather than caution. I am encouraged in this endeavor by Roland Barthes, who wrote, setting out his method in *S/Z*:

> *Yet reading does not consist in stopping the chain of systems, in establishing a truth, a legality of the text, and consequently in leading its reader into "errors;" it [reading] consists in coupling these systems, not according to their finite quantity, but according to their plurality (which is a being, not a discounting): I pass, I intersect, I articulate, I release, I do not count.*[4]

To couple systems in their plurality suggests that we reach outside of "film" and "television" narrowly defined. To pass through and intersect film history and television history suggests that we allow each its integrity, yet acknowledge how they come together. It is my hope to reveal and appreciate the challenges that make themselves known and, in the end, to enjoy the play and the richness of an integrated history.

Although this method favors play, there are three standard historiographical steps in this approach, common to any historian's enterprise. First, acknowledge the strands that run through the *longue durée* of film and of television, separately and together. Then, consider the opportunities that emerge from periodization that combines film and television in a single conjuncture. Finally, listen to the pauses as one explores conjunctures in the *longue durée*. Without a pause, there is no music, someone once observed to me. The pause in this historical method is the site where the "extreme dualism" of film and television come together, in their differences and in their similarities.

The *longue durée*: Three conditions of production flow continuously through the *longue durée* of both film history and television history: industry, economics, and technology; social and cultural meaningfulness; aesthetic and representational practices. Histories can, of course, look at each of these conditions independently of the others. In his 1978 essay on *Jaws*, Stephen Heath articulated an integrated tripartite method for understanding "the fact of film:" industrial production, the cinematic machine, and textual practice. Heath argued: "each of the three areas can bring with it its own set of tasks and study procedures, but attention to their intersection is constantly important."[5] To study any moment in film and/or television is to pause in the *longue durée* and examine the film or television that was produced by the intersection of these three conditions.

For this paper, and to demonstrate an integrated history, I would like to pass through film history and television history by engaging the ontologies of film and television. Writing in the 1940s, film theorist Andre Bazin pondered a question that has become fundamental in film theory: what is cinema, what could it be, what should it be?[6] While Bazin focused his inquiry on the capability of film to respect and reproduce reality, his question has useful implications for enriching film history and television history.

Indeed, the Bazinian question has influenced the organization of canonical film history. There is the "call and response" of manifestos and movements, of film theory and practice and film's industrial conditions of production or repression: German Expressionism, French Impressionism, Soviet Montage, Italian Neo-Realism, European Art Cinema, New German Cinema, Dogme, and on. What is cinema, what could it be – has been asked and answered throughout the history of film, and has made visible the essential participation in film history of creative artists and intellects.

Bazin's question has become deeply implicated in how I organize and teach Media Arts 100A, an introductory undergraduate survey course that is to cover "film and television history to mid-20th century" in 15 weeks. We have two hours per week of lecture and discussion; we have two and a half hours per week of screening. This is another kind of cinematic reality, where the film and television historian-teacher is constrained by artificial limits. One must select, intersect, pass through, and move on to the next week and the next topic. One must take pains to not reify moments and history, to avoid suggesting causality where none exists, and to leave open the diversity of film and television that exists behind and alongside the choices one makes.

The Bazinian question provides a pathway that leads necessarily through the three strands of the *longue durée* and also inward to the specificity and the art of film and of television. Like a well-made classical Hollywood film, the first conjuncture of this history (early cinema) rhymes with the last conjuncture (film and television in mid-20th century). The first pause is canonical film history – the wonderment of early cinema: aesthetic adventure, experimentation, delivery of images and jokes, dramas and documentations – the cinema of attraction described in Tom Gunning's essay.[7] The last pause is at two related landscapes: the "vast wasteland" that U.S. television had become and the damaged environment for Hollywood film.

The Bazinian question opens the drama of this conjuncture to the *longue durée*, as television and film define and refine themselves within their industrial, social, and textual conditions of production. Rather than embedding this conjuncture in the amber of the mid-20th century, the Bazinian question allows us to retrieve the "cinema of attractions" to appreciate early television. Just like early cinema 50 years earlier, early television was a wonder, but one delivered into the home. The "cinema of attractions" reveals both the similarities of early television and early film, and also their specificities.

The questions "what is cinema" and "what is television" can be answered in this way: film and television are both attractions, at these moments before the industry solidifies and a particular kind of narrative practice becomes the dominant industrial, social, and aesthetic force.

Returning now to the last pause, at mid-20th century, we find ourselves at a conjuncture of high drama where film and television each face severe challenges. The 100A survey course concludes here, at this dynamic moment of plurality. Film history and television history intersect. The "extreme dualism" of film and television becomes visible as each affects the other in sometimes ironic ways.

In television, this periodization is motivated by the U.S. government's pointed criticism and threats to broadcasters in 1961. Newton Minow, Chair of the Federal Communications Commission in the Kennedy administration, famously addressed the meeting of the National Association of Broadcasters in 1961. Asking implicitly a Bazinian question – "what is television, what can it be –," Minow delivered a scathing critique that has come to define the venal potential of commercial television: the vast wasteland.

> *I invite you to sit down in front of your television set when your station goes on the air and stay there without a book, magazine, newspaper, profit and loss sheet or rating book to distract you – and keep your eyes glued to that set until the station signs off. I can assure you that you will observe a vast wasteland.*
>
> *You will see a procession of game shows, violence, audience participation shows, formula comedies about totally unbelievable families, blood and thunder, mayhem, violence, sadism, murder, western badmen, western good men, private eyes, gangsters, more violence, and cartoons.*
>
> *And endlessly, commercials – many screaming, cajoling, and offending […].*
>
> *Is there one person in this room who claims that broadcasting can't do better?*
>
> *I say to you now: renewal will not be pro forma in the future. There is nothing permanent or sacred about a broadcast license.*[8]

The "vast wasteland" has become emblematic of U.S. television and a standard against which alternative U.S. and other national television practices can be appreciated.

In his speech, Commissioner Minow was responding to a shift in the ontology of television – from airwaves operated in the public interest, convenience and necessary, to corporate ownership – and to changes in aesthetics and content generated from the relocation of television's production centers from New York to Los Angeles. Adapted from William Boddy's history, *Fifties Television: The Industry and Its Critics*, this chart indicates the critical differences:[9]

Classical U.S. Television
Production Centers, Aesthetics, Content

New York	*Los Angeles*
anthology	episodic series
live	filmed
anthology	continuing characters
diversity	formula
play comes first	actors come first
playwrights	writers – studio employees
psychological	physical
tempo created by real time acting	tempo created by editing
reality	upbeat décor
ordinary people	stars
drama of character	drama of plot

Minow's speech was one key moment in television history, but the conjuncture in which it was delivered points to a shift in the ontology of television and a resultant poverty of aesthetic practices and social-cultural values. In this larger context, television was taken over by "Hollywood-ian" production and aesthetics practices. Television became the lesser art because of film. This mid-20th century relationship between film and television is driven by a powerful antipathy between art and commerce, one that has circulated throughout film history: "art" drives New York television production as it did film movements, while "commerce" drives Hollywood superficiality.

For film history, the arrival of television is an important motivation for periodization in film history. However, the conditions of film production in the U.S. at the time of television also include: loss of theaters and urban property through the 1948 Paramount anti-trust decision; movement of the film audience out of the inner cities into the new living environment of the suburbs; the baby boom, hi-fi stereo, and television – all enticing people to stay at home instead of going to the movies; art house theaters and imports from Europe and Asia; independent domestic productions; the revised star system and use of studio space. To retrieve domestic and international audiences, U.S. film tried to re-energize with spectacle, widescreen, and Technicolor but also with smaller films, on-location realist semi-docs, and adult themes.

This conjuncture positions Hollywood film as becoming more diverse even as television was becoming a vast wasteland due to the influence of Hollywood film. It is an interesting, complex, and contradictory time in history. The two bookends of this history invite us to look back 50 years to early cinema and discover film's similarities to early television. At the origins of each form of entertainment, there is experimentation with creative opportunities in visual comedy and in drama and there are production and technological constraints. The "extreme dualism" of film and television reveals similarities at points that are 50 years apart in the *longue durée*, as well as differences, such as the availability of sound for television, which drew on music hall, vaudeville, and radio entertainment formats.

In the 1950s, television was not a simple substitute for film. Tom Gunning has argued, in his essay on the "aesthetic of astonishment," that exhibition space is crucial to understanding the nature of entertainment. Gunning pays attention to how "the exhibition situation [of early film] transforms and structures a film's mode of address to an audience." He discusses the diversity of theatrical space, where the design of the theater competes with the screen as an object to look at. Gunning argues further that "the variety format of the picture palace program continually remind[s] the spectator of the act of watching."[10]

In mid-20th century, the "act of watching" continues to be a fundamental ontological concept for both film and television. The following chart points to obvious and dramatic differences in the act of watching (see figg. 1-4). Despite these differences, however, film and television both offered an "aesthetic of astonishment" in production and in reception:

At Mid-20th Century: Film and Television

Film	*Television*
widescreen, 35mm, & 70mm	8"-12" screen
color & b/w cinematography	black-white-grey
depth of field	flattened perspective
hi-fidelity sound	monophonic
studio & location	proscenium stage
editing	live
chiaroscuro and lighting	even, full lighting
box office	sponsorship
neutral address to spectator	direct address to spectator

The location of television in the domestic space of the home has been fundamental to theories of television, which also ask the Bazinian question. As Lynn Spigel has shown in her history of the television set, discussions of early television pondered whether television would be utopian as it brought a "window on the world" into the home, or dystopian, harmful to the family and isolating for the mother.[11] As I have shown in a history of 1950s family television comedies, designers were interested in the ontology of the television set itself, as they sought to integrate television sets into the home and into family life: what is television, furniture or appliance?[12] (see figg. 5-6). In a parallel with early film exhibition, there was competition for the act of watching television in the exhibition environment of the home. Television's programming flow and domestic situation became fundamental to the ontology of television and television theory.

In film theory, Andre Bazin's question about cinema was primarily about cinematography, film style, and directing. When applied broadly to film history and television history, the ontology question reframes grand narratives to consider how industrial and creative actions stemmed from perceptions and possibilities. In their introduction to *Screen Histories*, Annette Kuhn and Jackie Stacey remark that "it becomes increasingly difficult [...] to keep cinema and television separate as objects of study."[13] Yet, as I have tried to show here, the play of integration and separation is useful for teasing out the complexities and ironies of film and television in history.

Illustrations

1. 1948 Admiral television, 7 inch screen, *Television History - The First 75 Years*, http://www.tvhistory.tv/1948%20QF.htm.
2. *I Love Lucy* (CBS, 1952-1959), *Lucy Does a TV U.S. Television at Mid-century: Commercial* (1952).
3. "Watch TV Anywhere," *Electronics Illustrated* (November 1959).
4. *Singin' in the Rain* (S. Donen, G. Kelly, 1953): U.S. film at mid-century.

5. TV as furniture: RCA hidden screen television (1960), *Television History - The First 75 Years*, http://www.tvhistory.tv/1960s-Advertising.htm.
6. TV as appliance: 1950s retro television, *Television History - The First 75 Years*, http://www.tvhistory.tv/Small-Tiny-Micro%20TV%20Sets.htm.

Notes

[1] H. Newcomb, "'This Is Not Al Dente:' *The Sopranos* and the New Meaning of 'Television,'" in H. Newcomb (ed.) *Television: The Critical View* (Oxford: Oxford University Press, 2007), p. 138.

[2] J. Butler, *Television: Critical Methods and Applications* (Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 2002), p. 30.

[3] J. Thornton Caldwell, *Televisuality: Style, Crisis, and Authority in American Television* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1995), pp. 25-27.

[4] R. Barthes, *S/Z: An Essay* (New York: Hill and Wang, 1977), p. 11.

[5] S. Heath, "*Jaws*, Ideology and Film Theory," *Film Reader*, vol. 2 (1977), pp. 163-164.

[6] A. Bazin, *What is Cinema?*, 2 voll. (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1967).

[7] T. Gunning, "The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde," *Wide Angle*, vol. 8, no. 3-4 (Fall 1986), pp. 63-70.

[8] Newton Minow quoted in E. Barnouw, *Tube of Plenty: The Evolution of American Television* (New York: Oxford University Press, 1975, 1982).

[9] W. Boddy, *Fifties Television: The Industry and Its Critics* (Urbana: University of Illinois Press, 1990).

[10] T. Gunning, "An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)credulous Spectator," in L. Braudy, M. Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (New York: Oxford University Press, 1999), pp. 830-831.

[11] L. Spigel, *Make Room for Television* (Chicago: University of Chicago Press, 1992).

[12] M.B. Haralovich, "Sitcoms and Suburbs: Positioning the 1950s Homemaker," *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 11, no. 2 (1989), pp. 61-83. Reprinted in M. Hilmes (ed.), *Connections: A Broadcasting History Reader* (Belmont: Wadsworth, 2003), pp. 135-158; J. Morreale (ed.), *Critiquing the Sitcom: A Reader* (Syracuse: Syracuse University Press, 2003), pp. 69-85; and L. Spigel, D. Mann (eds.), *Private Screenings: Television and Female Spectators* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992), pp. 111-141.

[13] A. Kuhn, J. Stacey (eds.), *Screen Histories: A Screen Reader* (New York: Oxford University Press, 1998), p. 10.

1948 Admiral - 19A11



© 2002 TVhistory.TV (Dunedin)



Exclusive Test Report: HOW GOOD ARE STEREO RECORDS?

ELECTRONICS ILLUSTRATED

25c

NOVEMBER

Watch TV Anywhere with NEW TRANSISTOR-BATTERY PORTABLES

All About:

Short Wave Receiver Kits • Rebuilt TV Picture Tubes







A VICTOR

presents

GREATEST

EWSMAKERS

F 1960

g the most exciting

ons since TV began!





Enrico Carocci, Università Roma III

Postmoderno, neobarocco. Un'ipotesi sul cinema contemporaneo

In questo intervento cercherò di descrivere due linee di tendenza del cinema degli ultimi vent'anni circa, per delineare un modello bipolare (cioè non rigidamente *bipartito*) all'interno dello scenario contemporaneo. Non prenderò in considerazione i lavori dei cineasti sperimentali né quelli dei cosiddetti videoartisti, che pure giocano un ruolo importante nel quadro della cultura visuale contemporanea; mi riferirò esclusivamente al cinema per la sala, in un modo che, pur rischiando un certo livello di astrazione, sottolinea l'importanza di alcune differenze relative al lavoro sul dispositivo e sui modi di configurazione dell'immagine.

1. Philippe Dubois ha parlato a più riprese di un "effetto cinema" nell'arte contemporanea:[1] una sorta di evidente invasione, da parte del cinema, dei territori dell'istituzione, e in primo luogo del museo (che nell'istituzione costituisce il principale momento di diffusione pubblica). Si tratta di un passaggio quasi naturale, vista anche la crescente estensione del "museificabile" negli anni più recenti; ma che non manca di avere conseguenze specifiche, legate anche alla duplice funzione del cinema nel sistema delle arti del Novecento: dapprima *sintesi* delle altre arti, poi catalizzatore di una rivoluzione ancora in atto, cioè di una *dispersione* dell'arte che sembra aver assimilato, appunto, il carattere profondamente *impuro* del cinema – di un cinema considerato, in particolare, come oggetto teorico (potremmo chiamarlo "il cinematografico", cioè quella sorta di categoria che trascende gli aspetti materiali del cinema in quanto mezzo). Sull'analisi di cause e conseguenze, che comporterebbe una messa in questione di alcune questioni fondamentali dell'estetica contemporanea, non ci soffermeremo: ci basterà prendere atto del fenomeno complessivo, che – dopo i gesti pionieristici del MoMA e della Cinémathèque – raggiunge una certa rilevanza soprattutto nel corso della prima metà degli anni Novanta.[2]
Che cos'è dunque questo "effetto cinema" diffuso, prodotto da un cinema che esce dai propri confini e che sembra passato, per parafrasare una formula di Yves Michaud, allo stato gassoso?[3] Le forme di questo transito nello spazio del museo sono varie, e rinvenibili a livelli diversi.
Troviamo, innanzitutto, opere di cineasti che si cimentano più o meno assiduamente con le forme dell'arte con-

temporanea – in particolare con l'installazione –, talvolta a partire da film o video per la sala, e comunque sempre nel tentativo di esplorare i passaggi e gli scambi possibili tra il cinema e le altre arti visive, che in alcuni casi sembrano un esito naturale prefigurato dalle pratiche di questi cineasti: da Marker a Ruiz, da Greenaway a Syberberg, da Kiarostami a Egoyan, da Godard a Akerman.

Ma, più in generale, questo effetto cinema è presente nei lavori di artisti diversi per provenienza e interessi, per i quali il cinema è fonte di ispirazione varia. Dubois ne riconosce almeno quattro figure fondamentali, descritte secondo un progressivo movimento di "astrazione": 1) l'esposizione materiale di un film, cioè la sua proiezione/esposizione, come avviene in *24 Hours Psycho* (D. Gordon, 1993); 2) la citazione, cioè la proiezione di frammenti di film, magari sensibilmente rielaborati, come ad esempio nelle opere di *found footage*; 3) la ricostruzione, sorta di "ripresa di secondo grado", come in *L'Ellipse* (P. Huyghe, 1998) che ricompone una sequenza "mancante" di *Der Amerikanische Freund* (W. Wenders, 1977); 4) infine quelle che Dubois chiama "figure formali di un cinema virtuale", cioè quegli elementi classici del linguaggio cinematografico virtualizzati e fatti lavorare in contesti diversi. È questo il livello che ci interessa evidenziare: perché non si tratta più, in questo caso, di un cinema inteso come "oggetto teorico" generico; ma neanche di riprendere uno o più film particolari, per intero o per frammenti. Questo cinema virtuale riattualizza, nello spazio del museo, forme filmiche quali il campo-controcampo, il raccordo di movimento o di sguardo, le diverse forme del montaggio ecc.: Dubois vi riconosce, in particolare, un generale processo di disposizione spaziale di forme che, al cinema, costruivano la progressione narrativa. Così ad esempio, in molte installazioni, il campo-controcampo può diventare proiezione simultanea di sequenze in loop, su schermi giustapposti o affiancati: un'operazione cinematografica spostata al di fuori di singoli film, un'operazione di costruzione del tempo qui dispiegata nello spazio, non più affidata al montaggio ma come interiorizzata dallo spettatore e ricreata dai suoi percorsi. Il cinema, in questo modo, si diffonde in nuove sale che lo costringono a ri-declinarsi ogni volta, tra musei, gallerie, mostre e biennali: si tratta pur sempre di cinema o, come conclude Dubois, di qualcosa che "*fa* cinema".[4]

Questa è la nozione su cui vorremmo soffermarci un istante, anche al di là del discorso di Dubois: che cos'è che "fa" cinema nell'arte contemporanea? Oppure, in altri termini: che cosa, del cinema, sopravvive e transita all'interno di dispositivi diversi, mutato e tuttavia ben riconoscibile?

Si tratta a mio avviso di un passaggio molto simile a quello che ha segnato la storia della fotografia, più o meno nel corso degli anni Sessanta, e che Rosalind Krauss ha descritto bene a partire da alcune considerazioni di Walter Benjamin.[5] In entrambi i casi assistiamo a un improvviso ma deciso interesse, da parte delle istituzioni dell'arte, per degli oggetti – allora la fotografia, più tardi il cinema – che hanno per così dire *fatto il loro tempo*, e che sembrano divenuti a un certo punto *obsoleti*.

> *L'apoteosi della fotografia come medium – ovvero il suo successo commerciale, accademico e museologico – arriva proprio nel momento della sua capacità di eclissare la nozione stessa di medium e di emergere come oggetto teorico [...]. Ma, in un secondo momento, storicamente non molto distante dal primo, questo oggetto perderà la sua forza decostruttiva uscendo dall'ambito dell'uso sociale e passando nella zona crepuscolare dell'obsolescenza. [...] La fotografia diventa allora improvvisamente uno di quegli scarti industriali, una nuova curiosità, come il jukebox o la trolley car. [...] Questa volta, tuttavia, la fotografia funziona contro le intenzioni della sua precedente distruzione del medium, diventando, precisamente nella forma della propria obsolescenza, uno strumento di ciò che bisogna chiamare un vero e proprio atto di reinvenzione del medium.*[6]

Alla base dei discorsi di Krauss c'è una ridefinizione della nozione di medium, che intende correggere quella stabilita dal critico Clement Greenberg, secondo il quale la specificità di un mezzo coinciderebbe con le sue proprietà materiali. Al contrario, dice Krauss, un medium è soprattutto un insieme di convenzioni specifiche,

che derivano dalle condizioni materiali di un supporto tecnico ma che, pur sovrapponendovisi in parte, non coincidono interamente con esso (qui lo utilizzeremo come sinonimo di *dispositivo*).
Quello della fotografia, che vale sostanzialmente anche per il cinema, è uno dei paradossi fondamentali dell'arte nell'era detta *post-mediale* (che Krauss delinea soprattutto nei suoi saggi su Coleman, Kentridge e Broodthaers):[7] sono proprio le forme obsolete, quelle ormai definitivamente fuori moda, a offrire al medium una possibilità di redenzione, una sorta di "vita postuma" al di là di ogni concetto di specificità legato alla materialità del supporto. La forma dell'obsolescenza, insomma, offre al medium una possibilità di sopravvivenza attraverso l'apertura di potenzialità che coincidono col suo essere *in-attuale*.
Così, da un punto di vista strettamente tecnologico, il cinema è forse destinato a vedersi soppiantato da una serie di nuove possibilità legate a quel "cinema digitale" di cui parla ad esempio Lev Manovich.[8] Ma d'altra parte, dal punto di vista che qui ci interessa, l'inattualità del medium-cinema classico trova la sua redenzione nello spazio del museo, che in maniere diverse ne fa esposizione attraverso nuove forme di disposizione (*dispositio* è in sostanza quell'operazione di organizzazione, fondamentalmente topografica, che caratterizza un dispositivo). Ecco, dunque, che cosa resta del cinema nelle opere d'arte che lo lavorano, e che qui mi interessava isolare: rimane, da un lato, quel "cinema virtuale" che possiamo identificare con un oggetto di culto più o meno cinefilo, o con un originale serbatoio iconografico, oppure con un produttore di immaginari diffusi. Ma, soprattutto, rimane il cinema inteso come medium, quel medium che ha saputo incarnare lo sguardo di un'epoca: il cinema come "occhio del Novecento", per utilizzare la formula di Francesco Casetti, che per l'appunto lo caratterizza come medium in senso ampio – cioè come insieme di "contenuti, rapporti, tecnologie" che ne fanno, allo stesso tempo, "un mezzo di *rappresentazione*, un mezzo di *relazione* e un *mezzo*" in senso stretto.[9]

2. Consideriamo ora un passaggio pressoché simmetrico: torniamo al cinema per la sala, per concentrarci su una tendenza che ha trovato una considerevole espressione nel corso degli anni Novanta. Chi ha tentato di darne una descrizione globale lo ha fatto spesso a partire dalle sue relazioni con le pratiche "scenografiche" dell'installazione: come se la messa in gioco di nuovi dispositivi fosse una delle poste imprescindibili per le arti visive contemporanee nel loro complesso. Si tratta di un gruppo cospicuo di cineasti che sono stati definiti, tra l'altro, "cineasti-artisti", proprio per evidenziare la matrice scenografica, *espositiva* dei loro modi di messa in scena, la loro propensione per la ricerca di nuovi "dispositivi percettivi" e il gusto per una "scommessa formale" che tende a ridefinire le frontiere del cinema esplorandone i limiti.[10]
In questo senso è possibile riunire sotto la stessa rubrica cineasti anche molto diversi tra loro, lontani per cultura, provenienza e tradizioni: David Lynch, Kar-wai Wong, Tsai Ming-liang, Shinya Tsukamoto, Aleksandr Sokurov, Gus van Sant, Béla Tarr, Takashi Miike, ma anche Lars von Trier, Atom Egoyan, Kim Ki-duk, Abel Ferrara o David Cronenberg, solo per citarne alcuni.
La messa in scena di questi cineasti sembra guardare all'installazione, ma anche alla *performance* e alla body art, in quanto pratiche di isolamento che assolutizzano, spesso rinchiudendoli in una stanza, gli spazi del quotidiano, i corpi, i gesti, gli oggetti – e, naturalmente, le immagini. Nelle loro pratiche l'inquadratura tende a diventare *scena*, presentazione di forze indipendentemente da ogni mediazione: non si tratta più tanto di organizzare il mondo visibile con le sue narrazioni, quanto di mettere alla prova la condizione di visibilità delle cose, di far circolare immagini che si danno come superfici su cui tutto diviene intensivo. Questi cineasti, insomma, sembrano alla ricerca di soluzioni per un problema che li accomuna – quello del medium-cinema all'epoca dell'installazione – attraverso la messa in scena di musei virtuali fatti di immagini in esposizione, immagini intese cioè come *blocchi audiovisivi* più che come finestre sul mondo o specchi immaginari.
Si pensi, per citare rapidamente qualche esempio, al lavoro di cadrage e sul colore in *In the Mood for Love* (K.

Wong, 2001), o in *Et là-bas, quelle heure est-il?* (T. Ming-liang, 2001); o ancora, alle traversate di *Elephant* (G. van Sant, 2003) o di *Russkij kovËeg* (A. Sokurov, 2002); oppure alla macchina a mano "performativa" in Lars von Trier, o "defigurante" in Shinya Tsukamoto; o ancora, alle situazioni indecidibili messe in scena negli ultimi film di David Lynch, fino a quel grande film-installazione che è *INLAND EMPIRE* (2006). Come scrive Stéphane Bouquet – che ha tentato se non di teorizzare almeno di sistematizzare alcuni dei caratteri comuni a questi cineasti i cui lavori "comunicano", a livelli più o meno sotterranei, col sistema delle arti plastiche –:

> *Non più film da guardare, ma un nuovo dispositivo cinematografico da abitare. [...] Lo spettatore resta l'obiettivo dei film, ma questi non cercano più di serbargli un posto all'interno della finzione. [...] Si tratta di pensare il film come luogo, cioè come spazio in cui anche lo spettatore deve inventare, almeno in parte, il proprio posto e il proprio percorso. [...] Il mondo scenografizzato dei cineasti-artisti è uno spazio museale, da costruire coi materiali che ciascuno di essi si dà.*[11]

Alcune di queste suggestioni sono state accolte, in Italia, da Antonio Costa che, con una formula che sembra rispondere a quella di Dubois, ha parlato di una generale "*museificazione* del cinema"[12] che comprende, potremmo aggiungere, un *effetto museo* nel cinema contemporaneo. Anche Costa sottolinea gli effetti scenografici ricercati nei film (pur sempre narrativi e "figurativi") dei cineasti-artisti, effetti che hanno una funzione prevalentemente attrazionale e centrifuga: tanto che, conclude, "non è forse azzardato ipotizzare che stiamo andando verso una de-istituzionalizzazione del cinema",[13] cioè a un processo simmetrico a quello che Noël Burch ha descritto come il passaggio da un "Modo di Rappresentazione Primitivo" di tipo attrazionale a un "Modo di Rappresentazione Istituzionale" (MRI), legato al primato della narrazione. È il movimento che, secondo Burch, ha portato alla definizione di un dispositivo dal carattere *centripeto* che funziona attraverso la propria negazione e tramite un parziale ridimensionamento della componente attrazionale, al fine di dare allo spettatore l'impressione di trovarsi, non visto, all'interno della vicenda narrata.[14]

Nonostante le differenze di intenti ed esiti, che ribadiamo, sentiamo nei cineasti citati una vertigine che è come l'effetto di uno slittamento tra i due aspetti del medium, cioè tra il dispositivo materiale e le sue convenzioni, tra l'apparato classico e il modo di rappresentazione da esso veicolato: insomma, una spinta del cinema al di fuori dei meccanismi della sala, che sembra del tutto speculare alla reinvenzione del cinema negli spazi museali considerata più sopra.

Non si tratta, naturalmente, di una novità assoluta: tutta la modernità cinematografica non ha fatto altro che complicare i meccanismi di funzionamento del cinema classico, denunciandone l'ideologia sottesa, nel tentativo di uscire dal MRI. E, sotto certi aspetti, il lavoro sull'immagine delle arti visive di oggi coincide con quello preparato dai cineasti moderni in tempi non sospetti.[15] Ma, se per certi aspetti possiamo parlare di un ritorno teorico, questo assume tratti specifici alla luce del nuovo contesto delle arti plastiche e visive.

Dominique Païni ha abbozzato una genealogia per l'ossessione recente, da parte di artisti e cineasti, di "liberare" lo spettatore cinematografico dall'immobilità della sala: come se una delle poste principali fosse il superamento della "cattività" cinematografica a favore di uno spettatore inteso come *flâneur*. Anche Païni riconosce un nesso forte tra quei cineasti che hanno voluto cimentarsi con l'installazione (di nuovo: Ruiz, Akerman, Egoyan...) e l'operazione di un certo cinema degli anni Novanta, quello di "cineasti quali Haneke, Lynch, Cronenberg, Ferrara nella maniera più estatica, che cercano da parte loro, in racconti dislocati e ciclici allo stesso tempo, di spazializzare il tempo narrativo".[16] Questa spazializzazione sembra coincidere, per altri versi, con quella *esposizione del tempo* che secondo Païni è l'operazione fondamentale dell'installazione. Le premesse al gesto dei cineasti-artisti possono essere trovate, retrospettivamente, già negli scritti e nella pratica di Andrej Tarkovskij il quale, con le sue durate estreme che evidenziano i valori plastici delle immagini, sembra tendere al massimo le capacità dello spettatore immobile, in un eccesso del dispositivo che ha in Straub, Antonioni,

Duras degli antecedenti, e in Sokurov, Bartas e Béla Tarr degli eredi contemporanei. Ma, appunto, c'era bisogno di un nuovo elemento – l'obsolescenza del cinema e la sua "reinvenzione" – per riconoscere già nel moderno un movimento di questo tipo. Potremmo dire, esagerando: l'apparato del cinema *senza* il cinema.

3. Alla fine di *La Rampe* Serge Daney traccia un percorso che individua tre grandi fasi della storia del cinema, dal punto di vista delle "scenografie" che il cinema ha saputo costruire nel corso dei decenni. L'ultima, che segue la fase della modernità, ha a che fare con la possibilità offerta allo spettatore di "scivolare lentamente lungo immagini che scivolano esse stesse le une sulle altre", di cui l'inizio de *L'Hypothèse du tableau volé* (R. Ruiz, 1978) è una sorta di emblema:

> *La cinepresa inquadra, frontalmente, un quadro lungo il quale scivola insensibilmente, di sbieco, deformandolo, passando dietro e trascinandoci al suo seguito. Che cosa troviamo? Né qualcosa, né "nulla" ma un cafarnao oscuro che si rivelerà essere un museo. Un museo della scenografia.*[17]

Daney chiama *barocca* questa fase "museale" della storia del cinema, annoverando in questa linea, tra gli altri, Syberberg, Duras, Schroeter, Carmelo Bene. E, dopo aver accennato al percorso distinto – sebbene parallelo – del cinema spettacolare hollywoodiano, conclude chiedendosi, come in attesa: "*Alors, le baroque?*".
Quell'eredità sembra essere stata raccolta dalla linea dell'effetto museo che, a questo punto, proponiamo di definire *neobarocca*: è la linea dei cineasti-artisti che, alla ricerca di nuove forme scenografiche, finiscono per mettere in crisi il funzionamento del dispositivo cinematografico e il fondamento rappresentativo delle immagini presentate. Si parla molto di "barocco" – con o senza il prefisso "neo" – a proposito della contemporanea società delle immagini; i motivi sono molteplici e anche molto diversi tra loro, e le connivenze con l'etichetta "postmoderno" tendono a complicarne l'utilizzo (i due termini coincidono, si escludono, o si implicano a vicenda? L'età postmoderna è interpretabile attraverso una proiezione del barocco storico sul contemporaneo, o "barocco" è una categoria trans-storica e ritornante, oggi un "attributo del gusto nel postmoderno"?[18]). Tuttavia ci sembra che parlare di neobarocco possa, da un lato, riconnettere una linea di ricerca cinematografica a un sentire più ampio, in continuità con le arti visive che lavorano su un nuovo tipo di esperienza plastica dell'immagine, oltre che sui suoi "diversi modi di essere";[19] e, dall'altro, evidenziare la specificità di questa linea, che mi preme sostenere anche per relativizzare la nozione di "postmoderno cinematografico" che, a seconda degli studiosi, può giungere a comprendere la quasi totalità del cinema degli ultimi decenni.
Al di là del riferimento a Daney, il neobarocco a cui possiamo riferirci è quello deleuziano de *La piega*, quello in cui la dimensione allucinatoria dell'immagine affiora fino a sostituire la rappresentazione.[20] Come scrive a proposito Maurizio Grande:

> *Se c'è una differenza veramente significativa del Barocco rispetto all'immagine classica, questa è nella forza immaginaria e allucinatoria della cultura barocca. Il sensibile è allucinatorio e l'espressività della materia si manifesta come un teatro di allucinazioni. E lo stesso avviene nel Neo-Barocco: scorrimento delle arti, invasione degli interstizi delle diverse materie dell'espressione, passaggio da un'arte all'altra in un generale processo di continuità e ripiegamento.*[21]

Dire che l'immagine si fa allucinatoria significa alludere a una perdita della sua pienezza rappresentativa che viene sostituita dal regime del *simulacro*: come nel barocco storico, si tratta di una perdita di stabilità del mondo, del suo farsi teatro di fantasmi, secondo una dinamica centrifuga che però non coincide del tutto con quella primitiva descritta da Burch.

Questo rapporto tra la rappresentazione e ciò che la distrugge è stato ben studiato, in pittura, da Louis Marin, in particolare nel libro *Détruire la peinture*.[22] Lì Marin individua due poli emblematici, incarnati da *Les Bergers d'Arcadie* di Poussin e dalla *Medusa* del Caravaggio. Vediamoli brevemente.

Nel primo abbiamo un esempio puro del funzionamento del modello enunciativo e rappresentativo, che Poussin per così dire mette in scena, mostrandone i meccanismi: ogni sistema di rappresentazione, pertanto, è 1) autorappresentativo (e nel fare questo costruisce un soggetto che è effetto del sistema, di cui costituisce il fondamento trascendentale); 2) autoreferenziale (nel riferirsi al mondo il discorso della rappresentazione non può che riferirsi a sé e ai suoi procedimenti, finendo per porre un'equivalenza tra essere e discorso); 3) centrato (in quanto autorappresentativo) e chiuso (in quanto autoreferenziale). La rappresentazione, insomma, è la costituzione di un mondo solido che procede dalla mimesi e, per funzionare come tale, deve porre e subito eclissare il soggetto che la fonda, oltre che il supporto su cui ha luogo: la rappresentazione è la contemplazione distante di un'*azione* che ha luogo in uno spazio profondo – ma di una profondità che è negata in sé e data come una larghezza vista di profilo.[23] Il fatto che Poussin, nel dipinto considerato, ne espliciti i meccanismi non comporta un'uscita dal modello rappresentativo.

Nel Caravaggio invece, a partire da un eccesso della visione, giungiamo a un modello che sembra distruggere la rappresentazione attraverso un effetto di presenza che mette in crisi la mimesi (transitiva), facendo precipitare l'apparenza in un'*apparizione* (intransitiva), e lasciando emergere la materialità del supporto (che, come è noto, è uno scudo convesso). Col Caravaggio la rappresentazione non è più *all'origine* della pittura: ne diviene semmai un *effetto* che procede dalla presentazione di un falso derealizzato. Quanto più la sua pittura si impoverisce dal punto di vista dell'azione, tanto più ne guadagna in potenza – una potenza plastica che è qui, innanzitutto, *colore*: il simulacro distrugge la rappresentazione in quanto *fondamento* della pittura, per giungere a uno sfondamento che è la presentazione di una figura che emerge da una *profondità*. La figura sembra avanzare verso lo spettatore, toccarlo: è, da un lato, il supporto convesso della *Medusa*, che abolisce la profondità costruita sulla superficie piana negata; ma, più in generale, sono gli spazi neri che Caravaggio continuamente ci presenta. Se una luce bianca diffusa crea lo spazio aperto della rappresentazione, uno spazio nero è uno spazio denso, un non-spazio che impedisce l'azione, "un 'pieno' a densità massimale" che, anziché assorbire lo sguardo in una contemplazione distante, avvicina le figure facendole avanzare verso il "proscenio": il nero, scrive Marin, è "il non-colore del contatto".[24] L'immagine non è più, nella simulazione, finestra aperta, bensì cubo chiuso dove la figura è *gettata fuori* anziché introiettata, nel suo carattere di presenza colta in un istante neutro (perché, insieme all'azione, viene negata l'organizzazione lineare del tempo).

Il simulacro, così inteso, ha effetti dirompenti sulla rappresentazione e sul dispositivo. Provoca una loro *disfunzione medusante*, nel passaggio dalla contemplazione di un mondo che sembra esistere "sotto il sole" alla presentazione intensa di figure che emergono da uno spazio chiuso e profondo: una disfunzione che, per così dire, sbarra la finestra e oscura lo specchio.[25]

4. La nozione di rappresentazione è dunque il perno attorno a cui ruota il modello bipolare che vorrei proporre: gli scambi reciproci tra il cinema e le pratiche museali sembrano mettere in crisi soprattutto il dispositivo cinematografico e il modo di rappresentazione istituzionale. E non è cosa da poco: perché un'altra tendenza del cinema contemporaneo – quella ormai comunemente definita *postmoderna* – sembra al contrario esaltare i valori del dispositivo-cinema, seppur "accendendo" la rappresentazione classica o, in un altro senso, decostruendola. Si pensi a film quali, cito a caso, *The Man Who Wasn't There* (J. Coen, 2001), *Big Fish* (T. Burton, 2003), *La mala educatión* (P. Almodovar, 2004), *Full Frontal* (S. Soderbergh 2002), fino a *Pulp Fiction* (Q. Tarantino, 1994): si tratta di film che, in forme diverse, ci offrono una meta-rappresentazione che *ostenta* il modello enun-

ciativo e mimetico-narrativo (magari raddoppiandolo o tematizzandolo, ma senza negarlo, e anzi con un compiacimento di fondo) attraverso un'esibizione "di secondo grado" di figure provenienti da immaginari diffusi e lontani, o attraverso la moltiplicazione delle storie, dei narratori e dei punti di vista, in una sorta di appiattimento del passato sul presente, e attraverso una pratica tanto ludica e disincantata quanto stimolante a livello sensoriale.[26] Questo cinema (di cui ho citato soltanto alcuni tra gli esiti più estremi) è espressione di una sensibilità che si è imposta soprattutto a partire dagli anni Ottanta, e che segue l'affermazione massiccia della televisione e dei suoi modelli di fruizione:[27] è, come scrive Giorgio De Vincenti, una "nostalgia del classico", che spesso assume i caratteri di "un'enfatizzazione imperialistica del cinema [...] un'enfatizzazione che recupera il 'centro', collocandolo nel cinema stesso".[28] Si tratta insomma, per il cinema, di una questione fondamentale, quella dell'*identità*, tra rappresentazione e simulazione.

Il cinema, nel corso della sua storia, ha messo a punto un dispositivo tutto sommato ben definito, al di là dei tentativi delle origini e di alcune importanti sperimentazioni (penso ad esempio al *Napoléon* di Gance, 1927); in questo senso esso ha fondato la propria identità e istituito il suo spettatore: è stato, insomma, quello che Daney amava definire "*le cinéma, seul*", cioè il medium che ha dominato l'audiovisivo, almeno fino alla comparsa della televisione e del video. Gli sviluppi attuali delle arti visive ce lo mostrano retrospettivamente sotto un'altra luce: come suggerisce Raymond Bellour, il cinema è *un* tipo di installazione possibile all'interno del panorama diversificato di quello che lo studioso ha chiamato "un altro cinema", caratterizzato da un dispositivo ogni volta diverso, dunque da un'identità più frammentata e quasi indefinibile, e attraverso cui "si precisano e si amplificano le condizioni di un'estetica della confusione".[29] Il cinema non potrà più essere considerato come avulso dagli sviluppi di questo "altro cinema", ancora tutti da scrivere: ecco perché la sua storia non potrà più essere *una* storia lineare e strettamente cronologica (ma tutto questo, naturalmente, non potrà non avere delle ricadute sui Film Studies nel loro complesso, dalla teoria all'analisi, dalla storia ai meccanismi di ricezione e ai modi di configurazione dell'immagine).[30]

Non tutto il cinema contemporaneo, dunque, può essere ridotto al postmoderno inteso come meta-cinema: le due tendenze a cui ci siamo riferiti qui, anzi – pur appartenendo alla stessa epoca, e dunque condividendo necessariamente, a volte, modi di sentire, figure di stile ricorrenti, immaginari e ossessioni, in misure che andrebbero comunque sempre stabilite di volta in volta, attraverso gli strumenti dell'analisi – queste due tendenze contemporanee ma divergenti sembrano appartenere a due storie diverse, seppure comunicanti.

I lavori di Gilles Deleuze sul cinema ci consentono di riflettere storicamente sul binomio rappresentazione/simulazione. Jenaro Talens vi riconosce un modello di storia dinamico (affine a quello delle storie godardiane),[31] che non coincide coi modelli positivisti o evoluzionisti, con le loro relazioni causali, né con quell'idea che Bordwell e Thompson hanno definito *expressive causality*, che tende a vedere negli eventi degli epifenomeni di forme eterne, che apparterrebbero a un'ipotetica "ontologia dei media".[32] Bisognerà sempre tener conto dell'identità variabile del cinema, cioè delle differenze che lo hanno attraversato e che, viste retrospettivamente, possono essere in grado di ridefinirlo ogni volta: la storia del cinema, in questo senso, "avrà molteplici volti e sarà multiculturale, o non sarà". Talens definisce questo modello "storia diagrammatica", un modello appunto dinamico che lascia da parte le relazioni univoche di causa-effetto per occuparsi delle relazioni tra film, pratiche e – aggiungeremmo – dispositivi diversi; una storia capace, come l'angelo di Benjamin, di guardare anche indietro, in modo di ricreare continuamente il proprio oggetto, senza convertire le differenze in variabili o in deviazioni da regole stabilite. Una storia, infine, che non guarda all'isolamento dei "periodi" come all'unica forma di conoscenza possibile, ma che rimette in moto il tempo e le categorie statiche, per riconoscere le molte storie e i diversi "fili rossi" che ogni periodo presenta. È la ricerca di potenzialità a partire da eventi dati, storia di anacronismi: "l'assunzione di questo modello – conclude Talens – implica l'accettazione del fatto che è possibile cambiare il passato, dal momento che [...] il futuro è sempre aperto".[33] Soltanto una sto-

ria del genere potrà riconoscere, nel discorso sul superamento delle "avventure della rappresentazione",[34] una variabile cruciale.

L'*immagine-movimento* e l'*immagine-tempo* non costituiscono una storia lineare e positivista: sono piuttosto, com'è noto, una tassonomia, un tentativo di classificazione di immagini e segni.[35] E tuttavia si tratta di un racconto che, come nota tra l'altro Bellour, combina una classificazione concettuale e un ordine storico, secondo un modello che sembra riconducibile al romanzo francese di Balzac, Zola, Proust.[36] La materia è ripartita in due grandi fasi della storia del cinema, la classica e la moderna, che rimandano non tanto a due "epoche", quanto a due diversi tipi di immagine che si sviluppano indipendentemente l'una dall'altra, secondo percorsi non cronologici (ricordiamo tra l'altro che ognuno dei due libri ripercorre la storia del cinema dalle origini al contemporaneo, secondo percorsi diversi che non mancano di presentare intersezioni). Sono innanzitutto *storie di film*: da un lato, semplificando, quelli che lavorano su stati di cose dati, rappresentandoli secondo uno schema senso-motorio; dall'altro quelli che, a partire da situazioni puramente ottiche e sonore, reinventano continuamente il reale (e il cinema), nel tentativo di cogliere forze e intensità.

In questo senso ci sembra che il meta-cinema postmoderno, soprattutto nell'accezione qui considerata, prosegua sulla traiettoria dell'immagine-azione (in quanto, ripetiamo, non rompe col sistema rappresentativo); laddove il cine-museo neobarocco è erede del cinema moderno dell'immagine-tempo – la cui teoria, come si ricorderà, è sviluppata da Deleuze secondo una linea che parte almeno da Ozu e arriva al cinema "audiovisivo" contemporaneo e all'immagine video.[37]

Si tratta, ripetiamo, di due percorsi paralleli che attraversano le varie "epoche" della storia del cinema, due storie compresenti al di là delle canoniche periodizzazioni lineari: così il postmoderno (anche nella sua variante post-classica) non è semplicemente "quella fase che segue il moderno", bensì costituisce una tappa del percorso della rappresentazione cinematografica all'epoca del cinema espanso. Se dunque ho proposto la nozione di "neobarocco", con tutti i rischi che un termine del genere può creare, è proprio per marcare questa differenza, e per evitare quell'equivoco di *omonimia* che rischia di caratterizzare il contemporaneo (e non soltanto al cinema):[38] da un lato, un cinema che ritorna continuamente su se stesso, perseverando nel tentativo di mantenere una propria identità; dall'altro, un cinema preso nell'atto di ridelineare i propri confini, un cinema che, nel panorama complesso del nuovo barocco, sembra votato alla produzione del nuovo, per guadagnarsi un'identità più incerta e variabile.

Note

[1] Cfr. Ph. Dubois, "Esporre il movimento? Sull''effetto cinema' nell'arte contemporanea", in M.M. Gazzano (a cura di), *Bianco e Nero, Cinema, arti elettroniche, intermedialità*, n. 1-2, fasc. 554/555 (2006), pp. 35-41; Id., "Un 'effet cinéma' dans l'art contemporain", in Id. (a cura di), *Cinéma & Cie, Cinema and Contemporary Visual Arts*, n. 8 (2006), pp. 15-26. Si tratta, in entrambi i casi, di numeri monografici dedicati ai rapporti tra il cinema e le arti visive contemporanee; citiamo anche, tra gli altri più recenti, *Cahiers du cinéma*, n. 611 (2006); *Close-up*, n. 19 (2006) e *CinémAction*, n. 122 (2007).

[2] Una ricognizione essenziale ma tuttavia problematica è in J. Aumont, *De l'esthétique au présent* (Paris-Bruxelles: De Boeck Université, 1998).

[3] Cfr. Y. Michaud, *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique* (Paris: Stock, 2003).

[4] *Ibid.* Dove non diversamente segnalato la traduzione è mia.

[5] R. Krauss, "Reinventing the Medium", *Critical Inquiry*, vol. 25, n. 2 (inverno 1999), pp. 289-305,

incluso in Id., *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte d'oggi* (Milano: Bruno Mondadori, 2005).

[6] R. Krauss, *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte d'oggi*, cit., pp. 57-58.

[7] R. Krauss, "...And Then Turn Away? An Essay on James Coleman", *October*, n. 81 (1997); Id., "The Rock: William Kentridge's Drawings for Projection", *October*, n. 92 (2000); entrambi riportati in Id., *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte d'oggi*, cit.; cfr. Id., *Art in the Age of the Post-Medium Condition* (London: Thames & Hudson, 1999); traduz. italiana *L'arte nell'era postmediale. Marcel Broodthaers, ad esempio* (Milano: Postmedia, 2005).

[8] L. Manovich, *The Language of New Media* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2001); traduz. italiana *Il linguaggio dei nuovi media* (Milano: Olivares, 2002).

[9] F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità* (Milano: Bompiani, 2006), p. 30. Il libro nel suo complesso è un'ampia riflessione sul cinema in quanto medium nel senso visto finora.

[10] Th. Jousse, "Le Festival des extrêmes", *Cahiers du cinéma*, n. 525 (1998), p. 22.

[11] S. Bouquet, "De sorte que tout communique", *Cahiers du cinéma*, n. 527 (1998), p. 57 e p. 58.

[12] A. Costa, "La messa in scena (cinematografica) e il museo", in L. De Franceschi (a cura di), *Cinema/pittura. Dinamiche di scambio* (Torino: Lindau, 2003), p. 184.

[13] A. Costa, *Il cinema e le arti visive* (Torino: Einaudi, 2002), p. 45.

[14] Si veda N. Burch, *La Lucarne de l'infini* (Paris: Nathan, 1990); traduz. italiana *Il lucernario dell'infinito* (Milano: Il Castoro, 2001).

[15] Penso in particolare a un certo modo di conservare l'eterogeneità dei materiali messi in scena, nel tentativo di non sintetizzarli: si mettano in relazione, a questo proposito, la definizione di pratica moderna in G. De Vincenti, *Il concetto di modernità nel cinema* (Parma: Pratiche, 1993) e quella di messa in scena "deterritorializzata" suggerita in L. Vancheri, "La Mise en scène cinématographique et l'installation", Ph. Dubois (a cura di), *Cinéma & Cie*, cit.

[16] D. Païni, *Le Temps exposé*, (Paris: Cahiers du cinéma, 2002), p. 52. Païni non insiste su questa nozione, che però specifica più oltre (alle pp. 67 e segg.) nell'analisi delle installazioni di Sam Taylor Wood, Pipilotti Rist e soprattutto Doug Aitken.

[17] S. Daney, *La Rampe* (Paris: Cahiers du cinéma/Gallimard, 1996), pp. 211-212. La prima edizione del volume è del 1983.

[18] Cfr. F. Carmagnola, "Morpheus. Il barocco immaginario", in Id., *Il consumo delle immagini* (Milano: Bruno Mondadori, 2006), p. 71. Diamo di seguito alcuni riferimenti utili per una definizione di neobarocco, prescindendo da alcune letture moderne del barocco storico, che pure ne costituirebbero un'anticipazione importante (Wölfflin, Benjamin, Panofsky, Barthes, Anceschi, Sarduy). Per una definizione complessiva: O. Calabrese, *L'età neobarocca* (Bari: Laterza, 1987); per un neobarocco filosofico: M. Perniola, *Enigmi* (Genova: Costa & Nolan, 1990) e *Disgusti* (Ancona-Milano: Costa & Nolan, 1998); per una teoria artistico-letteraria: E. Raimondi, *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda* (Milano: Bruno Mondadori, 2003); per un'analisi comparata tra arte e media: A. Tursi, *Internet e il Barocco. L'opera d'arte nell'epoca della sua digitalizzazione* (Roma: Cooper, 2004; contiene colloqui con Alberto Abruzzese, Franco Berardi, Omar Calabrese, Derrick de Kerckhove, Luigi Prestinenza Puglisi); per una riflessione sull'estetica barocca, nei suoi legami con una modernità ampliata: Ch. Buci-Glucksmann, *La Raison baroque. De Baudelaire à Benjamin* (Paris: Galilée, 1984); Id., *La Folie du voir. De l'esthétique baroque* (Paris: Galilée, 1986); Id., *La Folie du voir. Une esthétique du virtuel* (Paris: Galilée, 2002).

[19] Cfr. R. Bellour, *L'Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo* (Paris: La Différence, 2002).

[20] G. Deleuze, *Le Pli* (Paris: Minuit, 1988); traduz. italiana *La piega* (Torino: Einaudi, 2004).

[21] M. Grande, "L'espressività della materia", in Id., *Il cinema in profondità di campo* (Roma: Bulzoni, 2003), p. 382.

[22] L. Marin, *Détruire la peinture* (Paris: Galilée, 1977).

[23] Il modello Poussin, come si sarà notato, funziona sostanzialmente come quello individuato da Michel Foucault a proposito de *Las Meniñas* di Velazquez in *Les Mots et les choses* (Paris: Gallimard, 1966); traduz. italiana *Le parole e le cose* (Milano: Feltrinelli, 1998). Una polemica implicita proprio con Foucault, nel pensiero di Marin, è evidenziata in D. Tarizzo, *Il pensiero libero* (Milano: Cortina, 2003), pp. 38-47.

[24] L. Marin, *op. cit.*, p. 200.

[25] Il modello di Marin, anche in quanto proveniente dalla pittura, andrà complicato se si vorrà dare conto della complessità della configurazione dell'immagine al cinema. Rimando, a questo proposito, alle articolate riflessioni di P. Bertetto in *Lo specchio e il simulacro* (Milano: Bompiani, 2007), da cui riprendo tra l'altro la nozione di "modo di configurazione".

[26] Mi limito a rimandare, per una definizione dei tratti salienti del cinema postmoderno, all'ormai classico L. Jullier, *L'Ecran post-moderne. Un cinéma d'allusion et du feu d'artifice* (Paris: L'Harmattan, 1997); traduz. italiana *Il cinema postmoderno* (Torino: Kaplan, 2006).

[27] Si veda, per un'esposizione ampia della questione, A. Pieretti, *Tv metafora del postmoderno* (Brescia: La Scuola, 2000).

[28] G. De Vincenti, "Moderno e postmoderno: dagli indici stilistici alle pratiche di regia", in G. Petronio, M. Spanu (a cura di), *Postmoderno?* (Roma: Gamberetti, 1999), p. 128.

[29] R. Bellour, "D'un autre cinéma", *Trafic*, n. 34 (2000); traduz. italiana "Di un altro cinema", in V. Valentini (a cura di), *Le storie del video* (Roma: Bulzoni, 2003), p. 301.

[30] Si veda, per un panorama centrato in particolare sui rapporti teoria-analisi-storia, P. Bertetto, "Lo stato delle cose", *Bianco e Nero*, n. 4 (2000), pp. 44-69.

[31] Cfr. J.-L. Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma* (Paris: Albatros, 1977); traduz. italiana *Introduzione alla vera storia del cinema* (Roma: Editori Riuniti, 1982); cfr. anche Id., *Histoire(s) du cinéma* (Paris: Gaumont-Gallimard, 1998).

[32] Cfr. K. Thompson, D. Bordwell, "Linearity, Materialism and the Study of Early American Cinema", *Wide Angle*, n. 3 (1983), pp. 4-15.

[33] J. Talens, S. Zunzunegui, "Le Centre est aux marges. Pour une réécriture de l'histoire du cinéma", *La valle dell'Eden*, n. 1 (1999), p. 51 e p. 53.

[34] R. De Gaetano, "Identità e intensità", in Id., *Il visibile cinematografico* (Roma: Bulzoni, 2002), p. 164.

[35] Si vedano le dichiarazioni di Deleuze nella Premessa a *L'Image-mouvement* (Paris: Minuit, 1983); traduz. italiana *L'immagine-movimento* (Milano: Ubulibri, 1984), pp. 11-12.

[36] R. Bellour, "Penser, reconter", in *L'Entre-Images 2. Mots, Images* (Paris: P.O.L, 1999).

[37] G. Deleuze, *L'Image-temps* (Paris: Minuit, 1985); traduz. italiana *L'immagine-tempo* (Milano: Ubulibri, 1989), in particolare i capitoli IX e X.

[38] Si vedano in proposito le riflessioni di F. Ferrari, "Introduzione", in Id. (a cura di), *Del contemporaneo* (Milano: Mondadori, 2007), in particolare le pp. XIV-XV.

Brian Price, Oklahoma State University

Film Style, Period-Building, and Technological Determinism

In *Daybreak*, Nietzsche opens with an aphorism that speaks directly to the aphoristic mode itself – a mode for which he is famous, where one statement facilitates the breakdown already contained in the one to follow. In this movement of thought, knowledge is less a product of that which is built, of what sediments slowly in a genetic movement upward, than it is a process of undoing, a series of accretions that cause the entire structure to unfold. Nietzsche names this opening aphorism "supplemental rationality" and declares:

> *[A]ll things that live long are gradually so saturated with reason that their origin in unreason thereby becomes improbable. Does not almost every precise history of an origination impress our feelings as paradoxical and wantonly offensive? Does the good historian not, at bottom, constantly contradict?*[1]

Nietzsche's question, and the very form in which it is articulated, raises important concerns about the practice of period building in the history of cinema. The establishment of a period is generally predicated on standardization and stylistic uniformity, and as such, seeks to determine the moments at which a style comes to being and then, later, ceases. The time of a period, in other words, is determined by uniformity. And if a period can be named then it also constitutes the means by which we can organize other periods, to contain that which exceeds the defining traits of a dominant style. If, for example, we decide that classical Hollywood style begins in 1930, ends in 1960, and is best characterized by a recurrence of narrative and stylistic patterns – i.e., "psychologically defined individuals who struggle to solve a clear-cut problem," causally linked episodes, and narrational omniscience – then we also have a category that can generate another, parallel period; one based explicitly on that which cannot be named by those very same features.[2] For instance, even though Maya Deren's *Study in Choreography for the Camera* (1945) appears in the middle of the classical period, its failure to meet the norms of classical style necessitates the creation of an alternative tradition, whether we call it the American avant-garde, or modernism more broadly. The very introduction of this alternative category allows for the

preservation of the period already defined. Indeed, historians of modernist cinema are themselves inclined to establish periods within the international avant-garde itself: "The early American avant-garde," "Structural film," "Absolute Animation."[3] Following Nietzsche, we could say that periodization does the very work of preserving contradiction, especially insofar as those contradictions can be named by the stylistic periods defined. However, categories and periods are always predicated on likeness. Where difference emerges, a new category follows, and style, as an irreducible singularity, gives way to family resemblance. What we are left with – at best – is a dialectical conception of stylistic evolution, the overcoming of contradiction itself.

In this sense, we might do well to revisit Bazin's "Myth of Total Cinema," which is expressly concerned with the question of origin, and has provided the ontological skeleton for film history as we have written it. In opposition to Sadoul's Marxist conception of the development of cinema, Bazin claims that:

> *Any account of the cinema that was drawn merely from the technical inventions that made it possible would be a poor one indeed. On the contrary, an approximate and complicated visualization of an idea invariably precedes the industrial discovery which alone can open the way to its practical use.*[4]

For Bazin, of course, the idea that animates the technological becoming of cinema – its guiding myth –is the mechanical reproduction of reality, "a recreation of the world in its own image, an image unburdened by the freedom of interpretation of the artist or the irreversibility of time."[5] For Sadoul, presumably, the technological becoming of cinema is entwined with the developing logic of capital; it is a machine that works simultaneously to generate and justify capital. In Bazin's thought, technology comes to serve an idea that preexists it, and each period will come to mark a new phase in the achievement of realism. In short, despite the differences that prevail between Bazin and Sadoul around the question of origin or the merits of a given style, the periods and general stylistic categories they draw are remarkably similar.

One explanation for the strange compatibility of these different approaches to periodization lies in the close relation between idealism and dialectical materialism. That is, one might ask how an account of technology and style, from a materialist perspective, can come so close to one based on the Bazinian *idée fixe*. For example, there is no question that Baudry and Comolli's Marxian critiques of realism in the late 1960s and early 1970s depart radically from Bazin. However, the disagreement lies only in the social and psychic functioning of realism, not its existence, *per se*. Every transitional period, even as marked by materialist accounts, tells the story of realism versus modernism, the enhancement of resemblance at the expense of an always failing, but always salutary modernism committed to the abstract purity of cinema in its earlier phase of technological development. This, I would suggest, is owed to what idealism and dialectical materialism share; namely, a hierarchical view of matter and technological becoming. Or as Georges Bataille once put it:

> *Most materialists, even though they may have wanted to do away with all spiritual entities, ended up positing an order of things whose hierarchical relations mark it as specifically idealist. They situated dead matter at the summit of a conventional hierarchy of diverse facts, without perceiving that in this way they gave into an obsession with the ideal form of matter, with a form that was closer than any other to what matter should be. Dead matter, the pure idea, and God in fact answer a question in the same way (in other words perfectly, and as flatly as the docile student in the classroom) – a question that can only be posed by philosophers, the question of the essence of things, precisely of the idea by which things become intelligible.*[6]

Following Bataille, I would suggest that a more philosophical approach, one that questions after the intelligibility of film style is the best solution to the static conception of period that neither idealism or materialism can

overcome. Indeed, if we consider the ways in which style itself becomes intelligible, we might also see how a materialist account of cinema, whether dialectical or simply empirical, draws its strength from the formative myths of cinema in an effort to erase contradiction and imperfection. What we need, in my view, is an understanding of period that less can think less categorically about time and style.

To give you a sense of what I mean, it would be best to isolate one particular transitional period, namely the transition to a standardized use of color with the introduction of Three-strip Technicolor in 1935. Rouben Mamoulian's *Becky Sharp*, which appears the same year, was the first full-length film to employ Three-strip Technicolor, a process that emerged at the moment in which the Technicolor corporation found a way to add a third primary color, blue, to the red and green of its beam-splitting cameras. The color separation that took place in the camera, where the beams of the color spectrum are split and registered on stable matrices that would later generate three separate strips to be pressed together in a process of imbibition printing, was intended to replicate color as we perceive it in the world.

At the same time that *Becky Sharp* appeared, Technicolor established a theory of its own aesthetic production to be delivered to studio systems and directors who wished to use their equipment, a work of theory intended to broker its control of color technology. Technicolor quickly evolved into a monopoly that would last until the late 1950s, when the federal government successfully brought an anti-trust suit against it. Thus, the majority of color films of the classical era were shot on Technicolor, a period of color filmmaking that we can identify as occurring between 1935 and 1950. The company's monopoly was guaranteed by an intense secrecy about how its equipment worked, and a deliberate obfuscation of that process, which prevented studio cinematographers from operating it. Technicolor was thus able to demand that studios use its camera operators and that they employ a Technicolor color consultant on the set at all times. That color consultant was most often Nathalie Kalmus, wife of Herbert Kalmus, inventor and president of Technicolor. Nathalie Kalmus's job was to present a director with color patterns appropriate to the script. Her choices were always based on her own theory of color, written in 1935. This text is entitled *Color Consciousness* and it has since provided historians of Technicolor with a heuristic device for understanding the function, if not the meaning, of color as it occurs between 1935 and 1950.

As such, Kalmus' heuristic has been a source of great relief to the historian of Technicolor and classical Hollywood cinema.[7] *Color Consciousness* works to establish the Technicolor palette along naturalistic lines and to provide a series of color associations, drawn from the reservoir of cultural clichés that will help the director to create meaning in a non-obtrusive way. Kalmus's essay has been especially useful to the historians and interpreters of Technicolor films, precisely because it works to contain the perceptual problems afforded by color itself. After all, color does not in any sense exist. Rather, it is a property of light, and is, as such, in a continual state of flux. An object reflects only the color of the spectrum that it cannot absorb, that which it does not contain. This is a very unstable foundation upon which to consider the meaning of color, which is contextual, at best. Kalmus, however, was undeterred in her efforts to do just that. For instance, red, Kalmus tells us, can effect a variety of contradictory associations: terror and love; the revolutionist's flag, but also the Pentecostal symbol of sacrifice.[8] What stems the rising tide of relativity, Kalmus claims, is the fact that all are, at root, states of passion. While meaning is always situational and capable of variation, this universal feature of human existence is said, nevertheless, to unite it. However, Kalmus's universal theory of the meaning of color also links up with a naturalistic palette. That is, it suggests that the figurative potential of color (a red dress as a sign of love) must always be contained within the figure itself and must, as a condition of its very emergence, be carefully distinguished from ground. Or as Kalmus put it:

> *[T]here must be enough difference in the colors of an actor's face or costume and the walls of the set to make him stand out from the colors in back of him; otherwise, he will blend in and become indistinguishable, as does a polar bear in the snow.*[9]

That color would be conceived as being the very element capable of enforcing a distinction between figure and ground, so essential to representation itself, is not terribly surprising, especially insofar as it has been implemented to expedite the perceptual efficiency of classical narration. If perceptual efficiency is the defining characteristic of classical Hollywood cinema, as it is so often stated to be, color must be understood as something that is not of interest in and of itself, but as one element toward the realization of cinema's true course, even if the practical results yield contradictory evidence. Color historians have routinely treated *Becky Sharp* in precisely this way and have drawn on Kalmus's text as a way of understanding Technicolor style in the years between 1935 and 1950. But, if we take the film on our own terms, we might just see the signs of a radically different cinema emerging.

Consider, for instance, the following scene. It opens on a medium shot of Becky's friend, Amelia, sitting behind a white screen; she appears in silhouette as she pours herself a cup of tea. The camera pulls back into a long shot and we see Becky and Amelia's husband to the left of Amelia's silhouette. Becky is in the middle of fending off the advance of her friend's husband. Throughout the film, Becky's disinterest in chaste convention continually draws the ire and attention of so many upstanding gentlemen. The camera then cuts between two shots: Amelia seen from the other side of the screen as she casts her shadow toward it and a two-shot of Becky and her friend's husband. In the two-shot, a trail, produced by the rich glow of Technicolor, emanates from the bodies of both Becky and her amorous friend. Color, that is, erases line that otherwise defines the figure. It is a border that we are reminded of most plainly in the shot of Amelia on the other side. A silhouette, after all, is a line drawing of figure traced from a projection of the body's shadow. Becky eventually walks away and joins her friend behind the white screen. Another friend, who is dressed identically in the saturated red regalia of the British army, then joins Amelia's husband. The film cuts to a frontal view of Becky and her friend, who are now seen as silhouettes behind this white screen. The two men appear to the left and right of the image; the red of the coats creating a trail that leaves their respective bodies less distinct than the shadows we see at the center of the frame. Rouben Mamoulian silhouettes these female figures in black and white as if to suggest how the definiteness of figure and line is largely a function of black and white. The two male figures at either side of the silhouettes bleed red across the lines that would otherwise define them. The glowing trail of these particular figures enlarge as the men move back to the card table and surrounded themselves with their military brethren. One might say that there is clear color separation between the red of the coats and the beige of the walls, just as Kalmus intended; however, separation blurs more than it clarifies.

We could, of course, apologize for bad transfers from film to video and proceed to imagine how it really would have been, if only we could see it in its original state.

This has been the function of Technicolor scholarship, in its more materialist manifestations. Scholars frequently use Kalmus's text to provide us with a way of seeing that "corrects" the bleeding that we see and thus allows the object its rightful place as the progenitor of the next stage of cinema's development as a realist medium, and by way of an apology for the fact that the "original" is no longer available. The notion of period, as it has been justified through Kalmus's text, thus establishes a new relation between *disegno* and writing. Or, as Yves Klein once said: "color is enslaved by line that becomes writing."[10] In our case, writing – from Kalmus's essay to Technicolor scholarship that uses it as a corrective heuristic – produces line that becomes color, which thus secures time. The homogeneity that is a prerequisite of period is, in this case, the work of writing as an instrument of perfectibility. And as such, we can say that writing, as a form of technique, becomes an extension of Technicolor equipment. Thus, period emerges as a two-fold form of technological determinism.

However, if we take these trails emanating from the figure more seriously, a number of options open up. For one, we might recognize the possibility that the actual effects of Technicolor were such that color dominated line, and not long after modernist painting – especially in the work of Picasso and Matisse in the 1910s – had

already done so. And as such, we might earnestly consider the possibility that the introduction to color, at the very moment that classical style is said to harden, made cinema a form more prone to abstraction than narrative. Only such a reconsideration of the intelligibility of style would force us to alter our sense of period as a system that is predetermined, whether by a Bazanian realism or Sadoul's Marxism, by an idea of realism.

And as such, the trail of the figure suggests to me a much larger idea expressed by Nietzsche in *The Birth of Tragedy*. There, Nietzsche famously offers a theory of representation that involves the entwinement of two opposing impulses, the Apollonian and the Dionysian, of which he wrote:

> *I have kept my gaze fixed on the those two artistic deities of the Greeks, Apollo and Dionysos, in whom I discern the living and visible representative of two art-worlds which differ in their deepest essence and highest goals. Apollo stands before me as the transfiguring genius of principium individuationis, through whom alone release and redemption in semblance can truly be attained, whereas in the mystical, jubilant shout of Dionysos, the spell of individuation is broken, and the path to the Mothersof Being, to the innermost core of things, is laid open.*[11]

The Apollonian, in Nietzsche's conception, is the domain of the figure. The Dionysian is by contrast the condition of music. It is seemingly non-representational and fueled by every manner of excess. However, Nietzsche is not, as is so often assumed, merely identifying the two major and separate modes of aesthetic production, much in the way we continue in film studies to speak of a classical cinema and an avant-garde. Rather, the Dionysian is always within the figure of Apollo. Representation always contains within itself the conditions of its own demise. The figure is undone by the very excess it was meant to contain.

Curiously, Nietzsche identifies the undoing of the Apollonian in a trail emanating from the figure. He imagines Euripedes happening upon what he calls the deep secret of Aschlyean tragedy:

> *[H]e perceived something incommensurable in every feature and every line, a certain deceiving definiteness, and at the same time, a puzzling depth, indeed infinity, in the background. Even the clearest figure still trailed a comet's tail after it which seemed to point into the unknown, into that which cannot be illuminated.*[12]

One might suggest that the Icarian collapse of the figure borders on an idealist conception of spirit. Nietzsche does, after all, speak here of music as "a direct copy of the Will itself."[13] But, as Paul de Man argues in "Rhetoric of Tropes," we must read *The Birth of Tragedy* with an awareness of Nietzsche's own theory of rhetoric, especially as offered in "Truth and Lying in a Non-Moral Sense," where he declares that,

> *every concept comes into being by making equivalent that which is non-equivalent. Just as it is certain that no leaf is ever exactly the same as any other leaf, it is equally certain that the concept "leaf" is formed by dropping those differences arbitrarily, by forgetting those things that differentiate one thing from another, so that the concept then gives rise to the notion that something other than leaves exists in nature, something which would be "leaf," a primal form.*[14]

In other words, Kalmus' treatment of the red of terror and the red of love as linked expressions of the same passion is an equivalent forged out of non-equivalence by a rhetorical arrangement that disregards the ceaseless motion and change of color perception. By extension, the direct copy of Will, the Dionysian mode itself, is but another level of semblance. The phrase "direct copy" should already cue us to see it as such. Thus, Nietzsche does not dispense with representation to forge a direct access to will. Rather, in the continual breakdown and regeneration of representation he has identified a problem about the relation between semblance and the void, language and nothingness. And it is for this very reason that De Man says of *The Birth of Tragedy*, and

of Nietzsche more broadly, that "What seems to be most difficult to admit is that this allegory of errors is the very model of philosophical rigor."[15]

And with this, we can say that period not only works to produce sameness, by way of difference, but that it does so in an effort to mark time through the stylistic categories that are themselves erected for what we might, following Nietzsche, describe as their very "leafness." What we say about representation, we might also say of periodization, especially as it becomes a barrier to the development of a philosophy of style that might take seriously the endurance of an object beyond its moment of emergence, and as its very character may continue to shift. After all, can we say that *Becky Sharp* no longer exists? That it only existed in 1935?

Notes

[1] F. Nietzsche, *Daybreak: Thoughts on the Prejudices of Morality* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), p. 9.

[2] D. Bordwell, "Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures," in P. Rosen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology* (New York: Columbia University Press, 1986), p. 18.

[3] For the first, see J.C. Horak, *Lovers of Cinema: The First American Avant-Garde* (Madison: University of Wisconsin Press, 1995). "Structural Film" and "Absolute Animation" are categories created by P. Adams Sitney in *Visionary Film: The American Avant-Garde. 1943-1978* (New York: Oxford University Press, 1979).

[4] A. Bazin, "The Myth of Total Cinema," in *What is Cinema?*, vol. I (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1967), p. 18.

[5] *Ibid.*, p. 21.

[6] G. Bataille, "Materialism," in *Visions of Excess: Selected Writings. 1927-1939* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985), p. 15.

[7] See, especially, R.W. Haines, *Technicolor Movies: The History of Dye Transfer Printing* (Jefferson: McFarland & Company, 1993); S. Higgins, "Demonstrating Three-colour Technicolor: Early Three-Colour Aesthetics and Design," in J. Belton (ed.), *Colour Film*, *Film History*, vol. 12, no. 4 (2000), pp. 358-383.

[8] N. Kalmus, "Color Consciousness," in A. Dalle Vacche, B. Price (eds.), *Color, The Film Reader* (New York-London: Routledge, 2006), p. 26.

[9] *Ibid.*, 28.

[10] Quoted in D. Batchelor, *Chromophobia* (London: Reaktion Books, 2000), p. 77.

[11] F. Nietzsche, *The Birth of Tragedy and Other Writings* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), p. 76.

[12] *Ibid.*, p. 58.

[13] *Ibid.*, p. 77.

[14] *Ibid.*, p. 145.

[15] P. De Man, "Rhetoric of Tropes," in *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust* (New Haven: Yale University Press, 1979), p. 118.

François Albera, Université de Lausanne

Le "Cinéma projeté" et les périodisations de l'histoire technique du cinéma

Mon propos concerne l'histoire technique du cinéma, sujet à la fois tôt traité et traité restrictivement. Cette restriction a conduit bien malencontreusement à distinguer cette histoire technique – assimilable à celle de l'aviation – à l'histoire des formes (pour reprendre une comparaison que fait Ernst Gombrich dans son *Histoire de l'art*). Je souhaite évoquer ici un ensemble de textes – littéraires ou para-littéraires – qu'on a coutume de citer en prémices à bien des travaux d'histoire du cinématographe ou de la télévision au titre de ce qu'on appelle des "précurseurs" de ces médias.

Je choisis pour ma part de les rassembler sous le nom de "cinéma projeté" pour désigner en eux ce qui appartient à la notion de "projection(s) du *cinéma à venir*" ou de "*projet(s)* de cinéma".

Je précise d'emblée que sous le nom de "cinéma", j'inclus en réalité l'ensemble des moyens de représentation, communication, reproduction, etc.: c'est-à-dire, l'ensemble des médiums techniques. Le cinématographe est l'un d'entre eux et peut-être peut-on lui reconnaître un certain privilège qui lui donne une place d'englobant ou d'interprétant des autres, en raison de son ambition à totaliser l'ensemble de ces moyens (soit par adjonction de technologies existantes, contemporaines, soit par appropriation de fonctions que ces technologies assument, de leurs rôles sociaux, et en tout cas par sa capacité à les impliquer tous par la représentation ou l'utilisation en son sein).[1]

C'est évidemment la problématique de l'intermédialité qui inspire cette démarche laquelle interdit désormais de vouloir isoler le cinématographe des autres médiums et médias.

L'hypothèse est donc que ces "utopies" des technologies de la communication – textes littéraires (Villiers de l'Isle Adam, de Chousy, Jules Verne) ou en images (Robida), mais aussi textes de vulgarisation scientifique (Camille Flammarion) –, qui abondent au cours du XIX[e] siècle mais que l'on trouve bien *avant* ("les paroles dégelées" de Rabelais, les lunettes et les cornets acoustiques de Campanella, les "éponges magiques" de Sorel ou les "boîtes" à sons de Cyrano de Bergerac – pour n'en citer que quelques-uns fameux) et *après* l'émergence du cinéma (*Le Cinéma vivant* de Saint-Pol-Roux, *Le Cinéma total* de René Barjavel ou *L'Invention de Morel*

de Bioy Casares), sont moins des *imaginations de précurseurs ou des fantaisies prospectives* que des *stades* de l'invention elle-même sous les espèces *d'actualisations* de "possibles" des technologies qui leur sont contemporaines.

Ces fictions, outre qu'elles *font partie* de l'invention qui s'effectuera concrètement, offrent, en somme, un terrain d'expérimentation, un espace *d'extrapolation* aux recherches et aux appareils ou machines *existantes* en même temps qu'elles témoignent de l'imaginaire de ces technologies et des attentes qu'elles suscitent.

Il est banal de remarquer qu'un auteur de science fiction "n'invente" rien: ni en terme de mise au point spécifique d'un appareillage, ni même en terme de prévision. S'il était capable de telles inventions techniques, il déposerait un brevet plutôt que d'écrire romans ou nouvelles (l'exemple de Charles Cros montre, *a contrario*, que l'on peut faire les deux en distinguant bien les deux champs); s'il avait la capacité de prévoir il deviendrait ingénieur ou chef d'entreprise.

Henri Fescourt et Jean-Louis Bouquet dans leur pamphlet *L'Idée et l'écran* (récemment réédité) relèvent que:

> *Jules Verne en un temps où l'idée de sous-marin était déjà lancée, construisit... sur le papier son* Nautilus. *Si ingénieuse qu'ait été sa description, elle reste l'œuvre d'un romancier. Elle ne fit pas avancer d'un pouce la solution du problème, et finalement, ce fut à Gustave Zédé que revint le mérite de la réalisation. Vous dites que nous sommes en une époque de précurseurs ? Nous sommes surtout à une époque de romanciers.*[2]

Les auteurs ont raison de dire que Verne ne fit pas avancer la technologie concrète du sous-marin, mais ils ont tort de sous-estimer l'apport du "roman" et de l'invention "sur papier". Où un projet prend-il d'ailleurs place sinon sur du papier? Et comment le "démontre-t-on" sinon encore sur le papier par la description d'une expérience, sa narration, sa description?

D'autre part il s'agit de s'interroger sur ce qu'est une "invention" technique et ne pas en limiter la présentation à un catalogue et une suite d'objets et de dispositifs inventés qui ne tiennent compte que des "inventions réussies" effectuées, achevées et que, rétrospectivement, on qualifie comme telles.

On reprend là quelques considérations fécondes de Gilbert Simondon dont la réflexion sur les "modes d'existence des objets techniques" et sur "imagination et invention" est des plus inspirante pour ce champ que nous voulons circonscrire.[3]

Cet auteur considère en effet que la "genèse" de l'invention est constitutive de celle-ci et même que "la genèse de l'objet technique fait partie de son être". Dans quelle condition, en effet, l'objet technique peut être dit tel? Il ne l'est pas quand je le contemple, il ne l'est pas quand il est simplement utilisé, ni même quand il est considéré objectivement du point de vue de son usage et de ses fonctions, ni quand il l'est selon ses structures physiques: c'est la connaissance du processus de concrétisation de l'objet technique qui le constitue comme tel. Dans cette genèse il y a l'imagination, le projet, la conception: il appelle cet ensemble une "genèse imageante" et celle-ci a une dimension virtuelle. Gilbert Simondon écrit que:

> *[Q]uand elle n'est pas "manquée" l'invention se distingue des* images *qui la précèdent par le fait qu'elle opère un changement d'ordre de grandeur... elle se raccorde au milieu qu'elle organise. Une invention est une image qui a réussi, elle s'est concrétisée.*[4]

L'intérêt des fictions est donc moins d'"annoncer" ou de "préfigurer" ce qui va venir, que de participer à cette genèse du côté de la "créativité". La créativité est syncrétique, confuse, profuse, tandis que "l'invention" est discontinue, étalée dans le temps, dans l'histoire.

En outre ces fictions, dans la mesure où, selon notre hypothèse, elles empruntent et expérimentent – sur le

papier – à partir de l'état des connaissances, des projets en cours, ont la faculté d'éclairer certaines dimensions des techniques existantes auxquelles elles empruntent et que l'histoire-catalogue, privilégiant l'un des usages retenus ou écrasant leurs possibles sous la dominante de leur compossibilité, n'a pas retenues.

Ces dimensions ont deux aspects au moins: les potentialités propres au médium ou à la machine (dès lors que l'on passe du stade artisanal ou du prototype à la généralisation), les attentes sociales, imaginaires ou pragmatiques, qui les reçoivent et les sollicitent.

Dans un article de *Paris soir* du 8 mai 1925, Maurice Renard, auteur du *Maître de la lumière*, publie un texte sur la notion d'*anticipation* en littérature. Il y formule l'énoncé *ad hoc* de *l'anticipation comme résolution fictive*:

> *[E]n utilisant les données nouvelles, en prolongeant à travers l'avenir la suite présumée des études en cours, des écrivains doués d'une imagination méthodique, se complurent [...] à* résoudre fictivement *certains problèmes qui se posaient depuis des siècles et certains autres que le progrès venait seulement de nous soumettre. Ils se sont savamment divertis à supposer l'avènement de* possibilités *parfois souhaitables et parfois redoutables; bref, ils se sont livrés à des* anticipations, *mot dont Wells s'est servi le premier dans ce sens (mais il eut des prédécesseurs: Poe, Villiers, Verne, Flammarion, Rosny aîné).*[5]

Dès lors que l'on cesse de s'étonner de la prescience ou de la vision d'avenir de tel ou tel, ces fictions nous révèlent les machines, les dispositifs, le spectateur lui-même, au-delà des étroites définitions qui se sont instituées, souvent au gré de catalogages, de nomenclatures, de filiations.

Dans ces "anticipations" l'échafaudage narratif est un cadre qui *permet* le déploiement des extrapolations permises par l'objet considéré.

On admet généralement que les textes utopiques ou de science-fiction parlent de la société où ils naissent, pour la critiquer, il convient *aussi* d'envisager les fictions mettant en œuvre des technologies de la communication sous cet angle.

Comprendre le "cinéma" dans le temps de son émergence à travers les représentations qu'on en donne dans ces récits de fiction, c'est travailler à en définir le concept en faire varier les aspects, l'étendre et l'éprouver (selon la formule de Canguilhem).

La périodisation à l'épreuve de l'extrapolation

Quels effets peut-on en tirer pour la question de la *périodisation*?

1. D'une part la périodisation des inventions s'en trouve bouleversée dans la mesure où l'on a coutume de les dater de l'apparition d'un prototype matériel et plus encore du brevet que l'on en prend. Si l'on admet que les projections littéraires ou autres prennent acte et rendent visibles des projets possibles mais non encore réalisés, des virtualités, on déplacera le curseur chronologique en fonction de cette "réalisation fictionnelle". Le brevet est une étape ultérieure elle n'est d'ailleurs pas non plus décisive en matière de "concrétisation" puisqu'il faut encore fabriquer la machine et en faire la démonstration, peut-être même doit-on aller jusqu'à son exploitation pour la faire advenir. De même qu'il y a des "inventions" littéraires qui restent en l'état, il ne manque pas de brevets sans application.
2. D'autre part si l'on admet que ces réalisations fictionnelles travaillent à partir de dispositifs et de procédés existants mais ne concourant pas – ou pas encore – au résultat que la fiction propose, on fera entrer ces autres machines ou dispositifs dans la périodisation des inventions techniques: dans plus d'un cas on redécouvrira un procédé que l'historiographie avait "oublié". Ainsi la *photosculpture* que Villiers utilise dans *L'Eve future*. Inventée en 1861 par François Willème, la photosculpture consistait à reproduire un modèle vivant en ses

trois dimensions sous forme de buste ou de statue à l'aide de la photographie. 24 photographies simultanées du modèle sont prises sous tous les angles et décalquées par un dessinateur. Puis à l'aide d'un pantographe muni de deux pointes dont l'un suit le profil du modèle sur le papier tandis que l'autre sculpte le même profil dans un bloc de glaise, le reproducteur obtient 24 profils juxtaposés, dont l'ensemble, après retouche, compose en volume, la reproduction "scientifique" du modèle.

Dans la mesure où bien souvent les inventions ou les techniques restées "célibataires" sont marginalisées dans le discours historique qui est – là comme ailleurs – le discours des vainqueurs (ce qui a réussi), cette démarche amène à les retrouver et leur trouver un statut, une valeur.

3. Enfin cette démarche conduit à procéder à un remaniement des partages et des frontières entre médias et donc de leurs chronologies respectives. Ainsi la partition fort rigide entre "cinéma" et "télévision", qui passe par les valeurs et les desseins respectifs de *l'enregistrement*, du *stockage*, de la *répétition différée* d'un côté et ceux de la *transmission*, la *simultanéité*, la *contiguïté* de l'autre, ne fait que *rétro-projeter* des distinctions ultérieures (et actuelles) socialement établies qui ont procédé de choix au sein des médiums et des médias considérés aux fins de spécialisations, de rentabilité, etc.

   En examinant les textes "utopiques", on mesure mieux combien ces spécialisations ultérieures ont du même coup rétro-projeté des frontières et des chronologies en considérant les médias séparément.

   Le schéma évolutif déroulé par les premiers historiens a contribué à cette occultation en la naturalisant, mais certaines théories sémiologiques ou de l'intermédialité font de même en détaillant les "phases" et les modalités successives qu'ont connues ces médias, en "périodisant", sans les inscrire dans un espace d'intelligibilité plus large.

Intermédialité

L'un des invariants de ces fictions est en effet de mélanger les différents médias, de faire dériver une machine d'une autre machine-modèle, en particulier les plus performantes du moment, la photographie et le gramophone (on trouve aussi bien la formule "faire pour l'œil ce que le gramophone fait pour l'oreille" – comme il a ecrit Edison – que l'expression "photographie de la voix"). Par là ces fictions *extrapolent* à partir de l'état présent d'une technique et d'une technologie et parlent de celui-ci en grossissant certains traits, faisant saillir certains aspects, explicitant certaines choses peu ou mal formulées. Elles font *parler* la technique présente dans ses potentialités ou ses finalités et dans ses implications extra-techniques, c'est-à-dire dans le domaine social, celui de l'imaginaire collectif.

On voit par là combien ces médias dessinent des territoires relevant de l'anthropologie: non seulement la fameuse "victoire sur la mort" qui est sous la plume de tous les journalistes en 1895 (et inspirait déjà Jules Verne dans *Le Château des Carpathes*), mais l'imaginaire de l'immédiateté (*Le XX^e siècle* de Robida), de l'ubiquité (*Le Toucher à distance* d'Apollinaire), de la captation d'un passé dont les ondes sonores et visuelles perdurent (*Le Maître du temps* de Lipparini, *Les Trois yeux* de Maurice Leblanc, *Les Bacchantes* de Léon Daudet), ou dont la lumière nous parvient avec retard telle celle des étoiles mortes (*Le Maître de la lumière* de Maurice Renard), de la réalité virtuelle et de la simulation (*Le Roi lune* d'Apollinaire) voire de la génération asexuée (*L'Eve future* de Villiers – le robot – *Le Cinéma vivant* de Saint-Pol-Roux – les clones).

L'utopie technologique n'annonce pas elle révèle: elle "crache le morceau", dit tout haut ce qui reste tu. On peut prendre l'exemple récent de *Minority Report* de Spielberg (2002) – mais on pourrait prendre bien d'autres analogues, de *Strange Days* (K. Bigelow, 1995) à *Matrix* (L.A. Wachowski, 1999) –, qui expérimente et généralise avec quelques décennies seulement "d'avance" un usage des moyens de surveillance sociale (identification, captation, reproduction, vision, préfiguration, simulation, etc.) et les inscrit dans une topique qui n'est pas celle

– utopie admise, domestiquée – de la libération par la technique, mais celle de la surveillance totale. *Minority Report* oppose la logique technique entée sur l'objectif de ce contrôle social total – ce qu'elle est assurément depuis la mise en place de la société industrielle – et le droit de l'individu né de la révolution politique bourgeoise au XVIII[e] siècle avec sa notion de *sujet de droit*, doté d'intention, de projet, de responsabilité.
Comme toujours chez Spielberg cependant ce passionnant débat (qui oppose dans le film un représentant du ministère de la Justice et un policier) est biaisé par un récit édifiant où, en expurgeant le "méchant", on paraît innocenter le système. En outre il introduit des médiums (des "voyants") avec ses personnages hyper-sensibles qui ressentent à l'avance les crimes à venir.

Quelques cas

Tels sont quelques-uns des enjeux de ce passage par une littérature souvent ordinaire, de masse, dont on aurait tort de ne retenir que le "haut du panier" (*L'Eve future*, *Locus Solus*, *L'Invention de Morel*, etc.) d'autant plus que ces derniers ouvrages "distingués" – et certains qui le sont devenus (*Le Château des Carpathes*) – aujourd'hui ont circulé de leur temps selon les modalité de la littérature populaire: le feuilleton en particulier (comme Villiers de l'Isle Adam, Raymond Roussel publie dans "Le Gaulois" du dimanche…). Il n'y a donc pas lieu de hiérarchiser *a priori* entre la "fantaisie" de Robida et les essais de Flammarion, entre Octave Béliard et sa *Journée d'un Parisien au XXI[e] siècle* paru dans un journal populaire de 1910 et Guiseppe Lipparini et son *Maître du temps* au motif que ce dernier est présenté par Canudo.
Ces récits, quels qu'ils soient, concrétisent, extrapolent, et mettent à jour les potentialités des technologies existantes et les attentes nourries à leur endroit, ils participent ainsi de leur genèse.
Dans *L'Ile à hélice*, on évoque ainsi une série impressionnante d'appareils de transmission sonores et visuels:

- le *téléautographe*, qui transporte l'écriture *comme* le téléphone transporte la parole. Dans *Paris au XXe siècle* (1863), il était question de la "télégraphie photographique, inventée au siècle dernier par le prof. Giovanni Caselli de Florence, [qui] permettait d'envoyer au loin le fac-similé de toute écriture autographe ou dessin, et de signer des lettres de change ou des contrats à cinq mille lieues de distance". On se rappelle que, chez Villiers, Edison dispose d'un tel appareil;
- le *kinétographe* qui enregistre les mouvements étant pour l'œil ce que le phonographe est pour l'oreille (les propres mots d'Edison);
- le *téléphote* qui reproduit les images (machine imaginaire introduite par du Montel dans son *Microphone, radiophone et phonographe*, en 1882);
- sans compter le *gramophone* et le *théâtrophone*;
- on trouve encore "une montre parlante, une montre phonographique";
- sans compter la généralisation des instruments de mesure de Marey: "Chaque habitant connaît exactement sa constitution, sa force musculaire mesurée au *dynamomètre*, sa capacité pulmonaire mesurée au *spiromètre*, sa puissance de contraction du cœur mesurée au *sphygmomètre*… son degré de force vitale mesurée au *magnétomètre*".

L'exemple du théâtrophone

Prenons un seul exemple qui permette de comprendre ce que cette problématique apporte aux questions de la périodisation.
Robida, dans *Paris au XX[e] siècle* (1882), développe une technologie de la transmission modélisée sur le *télé-*

phone et le *théâtrophone*: il leur adjoint l'image et imagine le *téléphonoscospe* qui transmet en direct un spectacle – l'image d'un correspondant – un événement.
Le *théâtrophone*, technologie de référence de l'époque, qui permet d'assister à un concert ou une pièce de théâtre depuis chez soi ou un dans un établissement comportant des récepteurs, est centrale chez Robida. Mais on l'a largement oubliée en dépit des allusions que des écrivains en ont fait (Hugo, Proust, Eça de Queiroz notamment). On l'a oubliée parce qu'elle a été supplantée par une autre technologie, un autre média, la radio dont la transmission en direct s'imposera. La radio permettra par contre à L'Herbier dans *L'Inhumaine* (1924) d'imaginer la transmission en direct de type télévisuel selon le même schéma d'extrapolation d'un médium et média à l'autre. Pourtant cette technologie "perdante" il vaut la peine de s'y intéresser car elle répond à un besoin ou une demande et offre un dispositif qui a ses défauts mais aussi ses qualités.
Il est mis au point par Clément Ader l'année précédant *Paris au XX^e^ siècle*, en 1881.[6] Après une période d'exploitation au Musée Grévin (dont on sait la place qu'il occupe dans la genèse du spectacle cinématographique), on crée une société d'exploitation du dispositif sous le nom de "Compagnie du théâtrophone" (de Marinovitch et Szarvady). On trouve une présentation sommaire de la technologie de la prise de son qu'impliquait le théâtrophone dans l'*Archéologie du cinéma sonore* de Giusy Pisano:

> *L'appareil portait deux écouteurs téléphoniques et fonctionnait par l'introduction d'une pièce de 50 cts. L'audition durait 10 minutes. Si l'on désirait la prolonger sans interruption, on pouvait à l'avance introduire une deuxième pièce de 50 cts. Il était pourvu d'un voyant actionné électriquement à distance par l'opératrice du central. Ce voyant indiquait le théâtre que l'on pouvait écouter ou bien encore prévenir des entr'actes. Les "théâtrophones" furent mis en service à l'Exposition de 1889 et le 21 août les convives du banquet offert à Edison par la Société générale des téléphones purent écouter une représentation à l'Opéra. Ces appareils furent ensuite placés dans le foyer du théâtre des Nouveautés le 26 mai 1890, puis dans d'autres théâtres, cafés, cercles, hôtels et enfin chez des particuliers. Le succès des "théâtrophones" dès leur apparition, fut très grand: mais c'est surtout un succès de curiosité.*[7]

On peut en retirer l'information selon laquelle à l'Opéra 24 *transmetteurs* microphoniques étaient rangés le long de la scène, 12 de chaque côté du trou du souffleur, groupés par paires à distance calculée de manière à suivre la marche d'un acteur sur scène. Chaque auditeur recevait "l'impression de deux transmetteurs distincts par l'une et l'autre oreille".
On voit donc que la sophistication de la prise de son, voire de sa réception (effet-stéréo) est à l'œuvre dans une technologie ancienne que la radio va supplanter de l'avis général dès qu'elle transmet en direct un concert ou une représentation théâtrale, mais au prix d'un recul non la qualité de la restitution du son – car l'audition par téléphone n'est pas fameuse – mais celle de sa fidèlité à l'événement, puisque la radio ne ré-intégrera l'écoute stéréophonique que dans les années 1950.
Cela permet de souligner une fois de plus une réalité qui concerne l'"évolution" des techniques audio-visuelles: la progression qui s'opère peut parfaitement sacrifier des "avancées" au nom d'une nouvelle conquête. La radio diffuse sans fil et plus largement que le réseau téléphonique mais elle régresse en matière de précision dans la prise de son et en tout cas de sa restitution. Le cas actuel de la régression en qualité de son et d'image qu'implique la commodité des appareils portables (téléphones mobiles, lecteurs de CD et ordinateurs portatifs) va dans le même sens: la compression du son numérique ou des images stockées ou du système de lecture brutalise le message encodé, le simplifie et le rend souvent approximatif. Mais ces "pertes" qualitatives pèsent de peu de poids face aux avantages de la mobilité et de la captation en toutes circonstances.
Mais de même que Proust, abonné par confort au théâtrophone, trouvait celui-ci décevant ("on entend très mal") mais "suppléait aux insuffisances de l'acoustique" par sa "connaissance presque par cœur" des opéras de

Wagner,[8] les auditeurs et spectateurs de DVD et de CD sur des machines "sommaires" doivent suppléer les insuffisances de celles-ci avant qu'une accoutumance générale ait fait perdre la référence au "piqué" antérieur des images et des sons analogiques.

Robida en 1882 transfère donc le modèle du théâtrophone à l'image en inventant le *téléphonoscope* qui transmet à la fois son et image en direct. Cette origine marque d'ailleurs le téléphonoscope car c'est le théâtre avant tout qui est donné en exemple (on peut assister à "tout" le théâtre européen – et non seulement entendre), puis les variétés (Folies bergères). Le *téléphonoscope* est en fonction de la société décrite par l'auteur qui est celle de son temps, la bourgeoisie de l'Empire avec ses petitesses, ses hypocrisies et ses valeurs: voyeurisme des bourgeois assistant aux levers de jambes du Moulin Rouge; correspondance avec son épouse d'un ingénieur ou directeur de compagnie coloniale depuis l'Asie; la cour par téléphonoscope entre deux jeunes gens ce qui permet sûreté, tranquillité pour les parents, etc. Enfin, c'est le reportage depuis le "théâtre" d'une guerre civile ou d'une guerre de conquête. Le sac de Pékin en direct, dérivé lui du développement de la presse.[9]

Quant à Didier de Chousy il élargit encore le modèle avec son *téléchromophotophonotétroscope* de 1883:

> *Succession presque synoptique d'épreuves photographiques instantanées qui reproduisent électriquement la figure, la parole, le geste d'une personne absente avec une vérité qui équivaut à la présence et qui constitue moins une image qu'une apparition, un dédoublement de la personne de l'absent.*[10]

Enfin ces fictions tendent à ce qu'on appelle aujourd'hui *image virtuelle*, *simulation*. Elles exercent la fonction de *l'ordinateur* et de ce qu'il permet en recourant à d'autres systèmes évidemment (l'électricité, la radioactivité, les ondes: il faut d'ailleurs étudier le près les changements de paradigmes entre le milieu du XIX^e siècle et celui du XX^e).

On avait déjà évoqué ici à Udine,[11] dans un cadre un peu différent, le texte d'Apollinaire, le *Roi-lune* (années dix) et celui de Saint-Pol Roux *Cinéma vivant* (années vingt).

Ce dernier reprend le désir d'immortalité dans son appel à dépasser le "cinéma affiche", "lanterne magique" vers un *cinéma vivant* et lui prête toute une série de facultés de "résurrection" du passé qui hante la plupart de ces fictions:

> *D'abord ces personnages sortiront de l'écran et viendront vers vous qui les traverserez. Vous voudrez saisir la starissime, et elle s'effeuillera comme une rose à travers vous ou s'effacera comme un vin divin en nous par le regard.*
> *Puis elles se solidifieront, elles seront parmi nous, [...] vous les réglerez, vous les assujettirez, vous les ferez s'asseoir autour de vous et vous serez Jésus aux Noces de Cana, vous inviterez par des clefs différentes Charles Dullin, Arletty, Charlot.*[12]

Notes

[1] On a déjà mis en lumière le rôle du téléphone dans le récit filmique, par exemple.

[2] H. Fescourt, J.-L. Bouquet, *L'Idée et l'écran: opinions sur le cinéma* (1925-1926), *Archives*, n° 99 (novembre 2006), p. 20.

[3] G. Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques* (Paris: Aubier, 2001 [1958]).

[4] G. Simondon, "Imagination et invention", in Id., *L'Invention dans les techniques. Cours et conférences* (Paris: Seuil, 2005), p. 297.

[5] M. Renard, "Anticipations", *Paris soir* (8 mai 1925).

[6] Le 11 novembre 1881, Victor Hugo dans *Choses vues* rend compte d'une expérience de théâtrophone qu'il partage avec sa fille, ses petits-enfants, le ministre des postes et le chimiste Berthelot. V. Hugo, *Choses vues. Souvenirs, journaux, cahiers*, 3 tomes (Paris: Gallimard, 1972 [1849-1885]).

[7] G. Pisano, *Archéologie du cinéma sonore* (Paris: CNRS, 2004), pp. 160-163.

[8] M. Proust, *Correspondance*, tome 10 (Paris: Plon, 1983).

[9] Au même moment la figure du reporter qui doit "câbler" à tout prix ses "scoops" fait son apparition chez Jules Verne dans *Michel Strogoff*.

[10] D. de Chousy, *Ignis*, 2e partie, chapitre 3.

[11] Voir F. Albera, "Extensions et variations des 5 sens au cinéma (Hitchcock, Apollinaire, Saint-Pol-Roux)", in A. Autelitano, V. Innocenti, Valentina Re (sous la dir. de), *I cinque sensi del cinema* (Udine: Forum, 2005), pp. 23-34.

[12] S.-P. Roux, *Cinéma vivant* (Mortemart: Rougerie, 1972).

Roger Odin, Université de Paris III

La Périodisation pour quoi faire? L'exemple du cinéma "amateur" et du film de famille

Depuis le célèbre congrès de Brighton qui a marqué un tournant dans la recherche sur le cinéma, l'histoire du cinéma se raconte, en général, de la façon suivante: au début, dans la période du cinéma des premiers temps, le cinématographe intervient dans une multitude d'espaces divers;[1] puis, dans les années 1910-1915, on assiste à une rupture radicale: le cinéma s'institutionnalise; en termes bourdieusiens on pourrait dire qu'il devient un "champ" autonome. Les historiens parlent de la naissance du "cinéma" en tant que tel. Du coup, par rapport à ce qui se passait pour le cinéma des premiers temps, on assiste à une réduction considérable du type de productions cinématographiques prises en compte: seules figurent dans les histoires du "cinéma", les productions relevant de l'espace de communication artistique, c'est-à-dire les productions ayant un auteur. Dès lors ce sont des pans entiers du cinéma qui disparaissent: cinéma scientifique, ethnographique, médical, pornographique, industriel, pédagogique, amateur (ce que Dan Streible, qui organise chaque année un symposium sur le sujet, appelle les *orphan films*). Preuve *a contrario* de cette réduction à un seul espace de communication, ces productions oubliées peuvent entrer dans l'histoire du "cinéma" lorsqu'elles ont un auteur, c'est-à-dire lorsqu'on leur reconnaît un enjeu artistique; c'est le cas des films pornographiques de Benaseraff, des films ethnographiques de Jean Rouch, des films scientifiques de Jean Painlevé, du film industriel *Le Chant du Styrène* de Resnais, des films de famille de Jonas Mekas ou Stan Brakhage, etc.

Ainsi, l'histoire du "cinéma", telle qu'on la raconte aujourd'hui, n'est que l'histoire du cinéma comme Art; elle n'est pas l'histoire de toutes les productions cinématographiques. Pourtant, les productions cinématographiques dont l'histoire n'est pas racontée commencent en même temps que le "cinéma" (parfois même avant: je pense au cinéma scientifique) et continuent encore aujourd'hui parallèlement au "cinéma". Elles ne sont pas mineures, ni en termes de volume, ni en termes d'enjeux; il n'est même pas impossible qu'elles soient plus nombreuses et plus importantes (en termes d'enjeux sociaux, par exemple) que les productions du "cinéma".

Pourquoi ne pas passer de l'histoire du "cinéma" à l'histoire de l'ensemble des productions cinématogra-

phiques? Pourquoi ne pas ouvrir l'histoire du cinéma, à l'ensemble des espaces de production dans lequel le cinéma intervient?

Conformément à cette suggestion, j'ai entrepris depuis déjà quelques années de travailler sur l'un des ces ensembles de productions oubliés par les histoires du cinéma:[2] le *cinéma amateur.*[3] Cet ensemble recouvre des productions extrêmement diverses relevant de différents espaces de communication: espace politique (le cinéma militant), espace scolaire (le cinéma fait dans les lycées, les collèges, voire même à l'école primaire), espace de l'art (cinéma expérimental), espaces associatifs (films de jeunes, films de collectivités, films de groupes), etc. Je voudrais centrer ici mon attention sur deux de ces espaces: l'espace de la famille avec le film de famille (*home movie*) et l'espace des clubs de cinéma amateur: je parlerai alors de "cinéma amateur" et d'"amateur" en un sens restreint (la présence de guillemets marque ce sens restreint).
Il n'est peut-être pas inutile, avant d'aller plus loin, de rappeler quelques définitions. Par *espace de communication*, j'entends un faisceau de déterminations réglant la production de sens et d'affects ainsi que les relations entre les acteurs de l'espace considéré.
Un espace de communication n'existe pas en tant que tel, il est le résultat d'une construction théorique. Définir un espace, c'est opérer cette construction. La définition d'un espace, avec son souci de cohérence, est forcément restrictive par rapport à ce qui se passe dans la réalité qui est toujours extrêmement complexe et hétérogène.[4] Ce caractère restrictif est sa vertu première: il permet de savoir précisément de quoi l'on parle (combien de faux débats naissent du fait que le même terme ne veut pas dire la même chose pour les différents interlocuteurs).
Par *espace du film de famille* j'entends les films réalisés dans le cadre de la famille par un membre de la famille pour les autres membres de la famille et portant sur l'histoire, la vie de cette famille. Ainsi défini le film de famille n'appartient pas au "cinéma" en ce sens que ses enjeux ne sont pas dans le champ du "cinéma", mais dans le champ de la famille.
Par *espace du "cinéma amateur"* j'entends les films réalisés dans le cadre des clubs de "cinéma amateur". Ces films sont tournés par des personnes qui aiment le cinéma (c'est un des sens du mot "amateur"), qui ont le désir de faire du cinéma, mais qui n'appartiennent pas au champ du "cinéma" dans la mesure où elles vivent d'une autre profession et où elles n'entrent donc pas en compétition directe avec les professionnels du secteur (il arrive que certains "amateurs" parviennent à entrer dans le champ du "cinéma", mais c'est assez rare).
Par rapport à tout ce que j'ai déjà pu écrire sur le sujet, la visée de cet article se laisse formuler ainsi: qu'est ce que la question de la périodisation peut apporter à l'étude de ces deux espaces? Précisons que cette question se pose à différents niveaux (niveau technique, niveau social, niveau de la forme et du contenu...) et qu'elle implique toujours une interrogation en termes de début et de fin (une période a un début et une fin).

Quelle périodisation au niveau technique?

En ce qui concerne le cinéma amateur (au sens large), commencer à poser la question de la périodisation au niveau technique s'impose car celui-ci met d'abord en jeu un défi technique: construire un matériel qu'un non professionnel puisse financièrement s'offrir et utiliser.[5] Cela passe en premier lieu par la création d'un format de pellicule mieux adapté à l'amateur que le 35mm. Tout découle en effet de là: les caméras, les projecteurs, le prix de revient de l'ensemble de l'équipement. Dans cette perspective, la première date à retenir est 1922-1923. C'est en effet à cette date que s'imposent, après de multiples hésitations (formats 17,5mm, 21mm, 22mm, 28mm, 11mm, 9mm), le format 9,5mm (en France, sous l'impulsion de Pathé) et le format 16mm (aux USA,

sous l'impulsion de Kodak) comme les formats spécifiques des amateurs. Les années 1922-1923 marquent également l'abandon de la pellicule nitrate, hautement inflammable, qui rendait très dangereuse jusque-là l'utilisation du film dans la sphère familiale.[6] En dehors de cette date qui concerne le cinéma amateur dans son ensemble, la question de la périodisation invite à construire une histoire technique séparée pour l'espace du film de famille et l'espace du "cinéma amateur".

Pour ce qui est de l'espace familial, trois dates clés s'imposent immédiatement:

- 1932 voit l'aboutissement de la quête d'un format de plus en plus étroit avec la création du 8mm.
- 1935 apporte un progrès important en termes de simplification, avec l'apparition de la cellule couplée au diaphragme (ce qui dispense le cinéaste de faire lui-même l'évaluation de la lumière avec une cellule externe).
- 1965, enfin, voit l'essor du Super8 qui élimine quasiment tous les autres formats de la sphère familiale.

L'intérêt essentiel de ce dernier format, outre son coût, réside dans le passage de la bobine (d'un maniement toujours délicat) à la cassette prête à charger,[7] dans l'effort de miniaturisation accompli – la palme revient sans doute à la caméra Instamatic Kodak M14 et à la caméra Fuji Single 8 P2, qui tiennent dans le creux de la main, sont ultra légères (moins de 300g) – et dans le développement des automatismes (la généralisation du réglage automatique de l'ouverture du diaphragme se double de celui de la mise au point).

Qu'en est-il maintenant dans l'espace du "cinéma amateur"? On notera, tout d'abord, que cette approche en termes d'histoire technique possède, ici, une pertinence toute particulière car le "cinéaste amateur" est un fétichiste de la technique et un amoureux de son matériel. Combien de films, dans l'espace "amateur", ont-ils été exclusivement faits pour exploiter les caractéristiques techniques du matériel acheté![8] Pourtant, curieusement, il est bien plus difficile de trouver les dates clés de l'évolution technique de l'espace amateur que pour l'espace du film de famille. C'est qu'il n'y a pas ici, comme dans l'espace du film de famille, de progrès bien ciblés à réaliser, mais plutôt un objectif permanent à atteindre: mettre à la disposition de l'amateur un matériel de qualité professionnel. D'une certaine façon, on pourrait dire que dans cet espace, la relation à la technique fonctionne à l'inverse de celle que nous avons décrite pour l'espace du film de famille; ici, il faut faire lourd, compliqué et cher; c'est que dans l'imaginaire de l'amateur le matériel idéal, celui dont il rêve est celui qui se rapproche le plus du matériel professionnel (forcément lourd, compliqué et cher).

Lourd: loin de suivre l'évolution technique du film de famille vers un format de plus en plus réduit, les "amateurs" s'en tiennent aux formats qui permettent de faire "de la belle image", le 9,5mm et le 16mm, et donc à des caméras relativement lourdes; même quand ils utilisent le super 8mm, c'est avec des caméras qui sont la copie conforme des caméras 16mm. Ces caméras sont encore souvent alourdies par des chargeurs de pellicule permettant de filmer plus longtemps que les chargeurs classiques (dont la durée n'excède pas 4,5 minutes).

Compliqué: l'"amateur" n'aime pas les réglages automatiques; il préfère les réglages manuels plus difficiles à réaliser mais qui lui laissent plus de liberté et surtout qui lui donnent l'occasion de faire la démonstration de sa maîtrise technique. D'autre part, le matériel "amateur" doit permettre au cinéaste de faire à la prise de vues toute une série d'opérations qui chez les professionnels se font en post production; d'où l'intégration sur les caméras "amateur" de multiples gadgets absents du matériel professionnel: accessoires permettant de faire des fondus enchaînés, changement de vitesse de prise de vues, bouton de prise de vues image par image, titreuse à placer directement sur l'objectif, etc.

Un élément qui complique sérieusement le travail du "cinéaste amateur" est sa volonté de faire du son (les films de famille, eux, sont muets). C'est le seul axe sur lequel des dates clés peuvent être pointées, car il s'agit bien là de faire des progrès dans la mise à la disposition de l'amateur d'un matériel de sonorisation adapté. Dans les années trente, la sonorisation des films est faite sur disques (disques du commerce ou, très rarement, disques spécialement gravés pour l'occasion). L'une des difficultés majeures à résoudre est alors celle de la synchronisation images-sons. Le plus souvent elle est plus ou moins assurée en faisant varier à la main la vitesse de pro-

jection, mais on trouve aussi sur le marché des appareils qui combinent projecteur et tourne disques et assurent mécaniquement la synchronisation (par exemple, le Tonkino Paillard). Les années cinquante voient une double avancée: le développement du magnétophone grand public et l'apparition de la piste magnétique couchée directement sur le film. Malgré cela, le problème de la synchronisation ne sera jamais vraiment résolu pour l'amateur et relèvera toujours plus ou moins du bricolage. Le bricolage technique est d'ailleurs une spécificité de l'espace "amateur": les revues regorgent de plans, de recettes, d'astuces pour construire soi-même une titreuse, un appareil de synchronisation images sons, et même un projecteur ou un magnétophone.
Cher: le matériel acheté par l'"amateur" est assurément plus cher que celui acheté par le cinéaste familial; cette cherté fait d'ailleurs partie du processus de "distinction" entre celui qui se veut vraiment cinéaste et celui qui fait seulement des souvenirs familiaux. Cette cherté doit toutefois rester aux mesures de l'"amateur" qui ne saurait évidemment investir autant d'argent dans son matériel que le professionnel.

Ces deux analyses montrent clairement la spécificité des deux espaces dans leur relation à la technique. Elles se laissent résumer par deux slogans: faire "petit, simple et bon marché" pour l'espace du film de famille (c'est le slogan de Pathé dans les années vingt); pour l'espace "amateur", produire un matériel offrant "pour un budget d'amateur des performances strictement professionnelles" (c'est le slogan publicitaire d'une marque de magnétophone: Revox)
On notera que dans les deux cas, si la question de la périodisation s'avère productive pour la compréhension des logiques techniques qui traversent les espaces étudiés, elle ne conduit pas véritablement à une périodisation. Même lorsqu'on peut pointer des dates clés, ces dates ne marquent pas des ruptures comme le réclame le passage d'une période à une autre; elles mettent plutôt en évidence les diverses *étapes* dans un mouvement d'avancée tendu vers un but: une meilleure adéquation de la technique à l'espace de communication considéré.

Quelle périodisation au niveau de l'ancrage social du cinéma ?

En ce qui concerne le film de famille il semble tentant d'opposer une période où le cinéma reste réservé à une petite minorité de gens fortunés (une période élitiste) et une période où la réalisation de films devient accessible sinon au plus grand nombre (une période démocratique). Le problème est qu'il est bien difficile de fixer une date un peu précise pour le passage d'une période à l'autre. L'apparition du 8mm (1932) est à coup sûr un moment important, mais c'est le résultat d'une longue recherche sur les petits formats, pas une rupture. Il n'est pas douteux que le passage au Super8mm (1965) a conduit à un élargissement de la pratique cinématographique dans les familles bien plus grand que le passage au 8mm, mais là non plus on ne saurait parler de rupture, plutôt d'accélération d'un mouvement déjà bien amorcé. De plus la technique n'est pas la seule raison de ce mouvement: il provient également de la montée en puissance d'une petite bourgeoisie fort intéressée par son image et qui se met donc à acheter des caméras pour se célébrer elle-même.
Le mouvement de démocratisation a d'ailleurs de sérieuses limites: les agriculteurs, les ouvriers sont peu concernés. A l'intérieur même de la classe moyenne, les femmes restent très marginalisées. La tentative de Kodak (en 1965) de lancer le Super8 comme un format spécialement conçu pour les femmes – avec d'ailleurs des arguments fortement machistes: "très jolie et si intelligente!" dit la publicité à propos de la nouvelle caméra Super8 Kodak, sur une image d'une jolie femme en train de filmer… – fera très vite long feu. Dès juin 1966, dans la nouvelle campagne publicitaire (n° 895 de *Paris-Match*, 4 juin 1966), l'homme est, à nouveau, seul à manipuler le matériel; à ses côtés, une jeune femme décorative se contente de sourire.[9]
Ainsi, même si quelque chose a assurément changé dans le passage au 8mm puis au Super8, même si il y a bien

eu un mouvement d'ouverture démocratique, le découpage en deux périodes ne résiste pas à l'analyse: il n'y a pas tant eu rupture qu'évolution, une évolution encore limitée.

Dans l'espace du "cinéma amateur", il est clair que même cette évolution n'existe pas. C'est que l'espace du "cinéma amateur" est par définition un espace élitiste; on pourrait presque dire que la "distinction" est sa raison d'être.[10] Les amateurs ont en effet comme souci premier de se démarquer de ceux qui font du film de famille; une démarcation d'autant plus radicale et agressive qu'eux mêmes viennent presque toujours de l'espace du film de famille.

Les clubs sont l'agent majeur de ce processus de distinction: "Je crois très sincèrement que le rôle des clubs est d'abord de rechercher les vrais amateurs, ceux qui aiment le cinéma et veulent sincèrement se perfectionner dans ce septième art, ô combien! complexe...", peut-on lire dans la revue *Cinéma pratique* (n° 71, 1966). Leur histoire s'amorce en 1929 avec l'entrée du cinéma à la Société Française de Photographie, mais les clubs de cinéma "amateur" en tant que tels commencent lorsque ceux-ci prennent leur autonomie par rapport à la photographie avec la création de fédérations spécialisées: par exemple la création, en 1932, de la Fédération Française des Clubs de Cinéma Amateur (FFCCA), suivie en 1937 par la création d'une fédération internationale: l'UNICA qui parachève la structuration du milieu.

La presse spécialisée (presse commerciale, presse associative: nombre de clubs ont leur propre bulletin) est l'autre opérateur majeur de la distinction cinéaste familial *vs* cinéaste "amateur". Son objectif affiché est de faire sortir l'"amateur" du "cinéma spontané", du "film sans thème": "le type même du film conçu par le cinéaste d'été qui cherche à fixer pour la postérité familiale les ébats des jeunes enfants, les jeux des plus grands, les attitudes des adultes" (*Photo Cinéma*, n° 805, 1968). Si l'on néglige le creux de 1939-1945, cette presse n'a cessé de progresser depuis 1955 jusqu'en 1977-1980, date à laquelle la presse vidéo prend le relais. En 1966, lors d'un débat, M. Dery, rédacteur en chef de *Cinéma pratique*, note que "s'il ne faut se faire aucune illusion sur l'influence de la presse auprès de la grande masse des prétendus amateurs", en revanche son influence sur ce qu'il appelle "l'aile marchante" est essentielle "pour l'avenir du dilettantisme cinématographique, des progrès techniques ou même de l'expansion commerciale de toute la branche car il s'agit là d'une force militante" (*Cinéma pratique*, n° 67, 1966).

On le voit, dans l'espace du "cinéma amateur", l'objectif est de structurer et de consolider le milieu. En dehors de la date de création des clubs qui marque pour ainsi dire la naissance officielle de l'espace, la périodisation ne concerne pas cet espace.

Une périodisation en termes de forme et de contenu est-elle possible?

On peut dire du film de famille ce que Bourdieu dit de la photo de famille: rien qui ressemble autant à un film de famille qu'un autre film de famille et ceci tant au niveau de la forme qu'au niveau de la thématique.[11] Au niveau de la forme, le film de famille donne à voir des images floues, bougées, à l'exposition incertaine, qui se succèdent sans montage ni construction; au niveau du contenu, tout film de famille montre les mêmes séquences de la vie de bébé, de repas de famille, de mariages, de vacances, en bref le catalogue des moments heureux de la famille (le film de famille est toujours euphorique). L'analyse vaut pour toute l'histoire du film de famille. Impossible donc de trouver une périodisation à ce niveau. Cette impossibilité nous apprend pourtant quelque chose d'important: elle montre la force des contraintes qui pèsent sur la réalisation d'un film dans l'espace familial.

Une périodisation du contenu des films de famille apparaît toutefois possible si l'on se met à les regarder dans la perspective d'une histoire de la société: évolution de la mode vestimentaire, des moyens de transport, des loisirs, des rituels, des usages, etc. D'un point de vue théorique, on notera que cette périodisation implique un

changement de mode de lecture: passage du mode privé (voir les films pour les souvenirs familiaux qu'ils font surgir) au mode *documentarisant* (voir les films pour y rechercher des informations sur la société); mais si l'on prend en compte ce qui se passe lors de la lecture des films de famille en famille, on s'aperçoit que cette distinction a tendance à se brouiller, l'histoire de la société faisant d'une certaine façon partie de l'histoire de la famille. Ainsi la périodisation s'introduit-elle dans la lecture des films de famille: "tu te souviens, c'était la mode des robes longues...": "tiens, à cette époque, on faisait encore le défilé de mariage à pied dans les rues, aujourd'hui on le fait en voiture", "c'était l'époque de la 2 CV, je la regrette encore cette voiture...".
On pourrait également se demander si on ne pourrait pas poser la question de la périodisation au niveau de la réalisation et de la projection des films de famille: les prises de vues de films de famille se font, en effet, à des moments spécifiques de la vie de la famille: naissance d'un enfant, anniversaires, vacances...; il en va de même pour les projections qui se font les dimanches ou le jour des grandes réunions familiales. Mais peut-on pour autant parler à ce propos de périodisation? Il me semble qu'il conviendrait plutôt, ici, de parler de *ritualisation*.

En ce qui concerne le "cinéma d'amateur", la question de la périodisation de la forme et du contenu conduit à pointer certaines tendances. Les années vingt, par exemple, donnent à voir une multitude de petits films imitant le cinéma burlesque: courses poursuites dans la rue ou le jardin de la maison, conflit entre les objets et leurs usagers (une ménagère est poursuivie par son rouleau à pâtisserie, un homme n'arrive pas à s'asseoir sur une chaise qui se dérobe systématiquement lorsqu'il s'approche), apparitions/disparitions, trucages divers: d'une toute petite voiture sortent tous les membres d'une famille du grand père au dernier né, etc. Dans les années soixante, les fictions "amateurs" s'inscrivent dans le mouvement de la Nouvelle Vague rejouant les *Quatre cent coups* à leur manière. Toutefois, là encore, il est évident que le terme de période ne convient pas, car ces films "à la manière de..." ne concernent qu'une toute petite partie de la production "amateur" du moment, tout au plus peut-on parler de quelques *influences* du cinéma professionnel sur le cinéma amateur.

La question de l'origine

Périodiser, c'est tenter de repérer le moment où quelque chose finit et ou autre chose commence.
Si l'on s'interroge sur le film de famille, dans cette perspective, on est conduit à reconnaître que loin de commencer quelque chose, le film de famille s'enracine au contraire dans une histoire qui dépasse très largement l'histoire du cinéma lui-même: l'histoire de l'*espace de communication de la mémoire familiale*. Dans cet espace, le film de famille partage avec toute une série d'autres éléments une même fonction: permettre une (re)construction collective de l'histoire familiale. Une première catégorisation conduit à distinguer les stimulateurs involontaires de la mémoire – face au fauteuil en osier du salon, tous les membres de la famille ne peuvent éviter de penser à la grand-mère qui s'y asseyait si souvent – des stimulateurs volontaires. A l'intérieur de cette classe, une sous catégorisation peut être opérée entre les éléments volontairement utilisés comme stimulateurs, mais qui ne sont pas en tant que tels conçus pour ça (par exemple, une poterie achetée en Bretagne et qui trône sur le buffet de la salle à manger rappellera à toute la famille les vacances heureuses passées là-bas) et ceux qui ont été conçus, inventés, créés par les hommes explicitement pour cette fonction: films, photos, portraits peints, sculptures, mais aussi tombeaux et objets funéraires. Ainsi le film de famille s'inscrit-il dans un désir très profond et qui remonte à la nuit des temps.
On notera que situer le film de famille dans la série des stimulateurs de mémoire permet de comprendre sa forme: on dit souvent que le film de famille est "mal fait", mais c'est que son rôle n'est pas de raconter. Il est même souhaitable que le film de famille ne raconte pas: en effet, si le film de famille donne à voir une histoire

cohérente, il risque de bloquer le processus collectif de (re)construction mémorielle de la vie familiale. De fait, moins le film de famille est structuré plus il est à même de jouer son rôle de stimulateur de la mémoire familiale.

Comme le film de famille, le "cinéma amateur" s'inscrit dans un espace de communication qui englobe bien d'autres choses que le cinéma: *l'espace "amateur"*. Le "cinéma amateur" est un sous-espace de l'espace "amateur" au même titre que le théâtre "amateur", la peinture "amateur", le vélo "amateur", etc. Mais la grande différence entre l'espace "amateur" et l'espace de la mémoire familial est que l'espace "amateur" est une création historiquement datée et liée à des questions socio-économiques: on sait que la figure de l'"amateur" est apparue au XIX^{e} siècle, sous la double instance du développement des loisirs et de la montée en puissance des experts.[12] Ainsi le "cinéma amateur" s'inscrit-il dans l'histoire d'un espace qui a un début assez précisément identifiable. Il y a bien un avant et un après la naissance de la figure de l'amateur et donc bien une périodisation.

Mais l'essentiel est ailleurs: dans la différence de profondeur de l'ancrage des deux espaces. Si le film de famille vient s'ancrer dans un désir très profond et éternel (le désir de préservation de la mémoire familiale), l'espace "amateur" est une construction non seulement relativement récente mais structurelle: fondée sur la relation "amateurs"-professionnels (l'"amateur" veut faire "comme les pros"), elle ne repose pas sur un vrai désir. Godard l'avait bien vu, qui dans la partie de *Six fois deux* consacrée à *Marcel*, le cinéaste "amateur", note: "l'amateur est à la fois celui qui travaille et ne travaille pas son désir".[13]

Espace de communication de la mémoire familiale, espace "amateur" et questions de périodisation

On peut maintenant tenter de poser la question de la périodisation à l'intérieur des espaces dans lesquels s'inscrivent respectivement le film de famille et le "cinéma amateur" à savoir l'espace de communication de la mémoire familiale et l'espace "amateur".

En ce qui concerne ce dernier, il est clair que l'on ne saurait parler d'une période du cinéma "amateur" par rapport à une période du théâtre, de la musique ou de la peinture amateurs. Le cinéma "amateur" est simplement un sous espace qui vient s'ajouter aux autres sous espaces "amateurs" déjà existants. Nulle rupture à ce niveau; ces sous espaces fonctionnent d'ailleurs tous sur le même mode: le désir éperdu de faire comme les professionnels.

En ce qui concerne l'espace de communication de la mémoire familiale, on pourrait être tenté de penser à des périodes correspondant aux différents stimulateurs de mémoire qui y interviennent, du moins en termes de dominante. On pourrait ainsi pointer une période du portrait peint, une période de la photographie, puis une période du film de famille. On pourrait même songer en se fondant sur la théorie de la *remediation* à voir un progrès dans le passage d'une de ces périodes à une autre:[14] par rapport au portrait peint, la photo apporte un gain en termes d'indexicalité; par rapport à la photo, le film apporte un gain en termes de vie. Pourtant il faut renoncer à cette analyse.

Tout d'abord, force est de reconnaître, que dans l'espace de communication de la mémoire familiale on ne saurait parler de progrès dans le passage d'un stimulateur de mémoire à un autre. Ainsi, on ne saurait dire que dans cet espace la photo est meilleure que le portrait peint. Il arrive même que la photo, parce qu'elle est trop transparente, trop exacte, trop vraie, pose des problèmes aux membres de la famille; d'où le recours à la *retouche* qui parcourt l'histoire du portrait photographique des origines à nos jours (cf. le nombre de sites Internet proposant des logiciels de retouche de photographie). Avec la retouche, la photographie "régresse" vers le média

peinture pour devenir plus acceptable dans l'espace de communication familial (on peut parler d'un processus de *contre-remediation*). Mais il y a plus; même aujourd'hui les discours soulignant les avantages du portrait peint sur la photographie ne manquent pas: on trouve ainsi de nombreux sites Internet proposant de transformer en peinture les photographies familiales; les arguments avancés sont d'une part des arguments de conservation: "Une toile peinte à l'huile demande très peu de soin, car elle n'a pas besoin d'être mise sous-verre, elle résiste sans problème au temps et à la lumière. Ses couleurs seront toujours aussi éclatantes dans cinquante ans!"; d'autre part, des arguments de prestige (un tableau est plus prestigieux qu'une photo): "C'est un tableau qui aura une place importante pour la personne qui le recevra et qui se transmettra de génération en génération!".
De même, on peut soutenir que, dans l'espace familial, la photographie est un meilleur média que le cinéma (c'est-à-dire un média mieux adapté pour la communication familiale). D'une part, la photographie est un meilleur média relationnel, car il est assurément plus facile de réunir la famille autour d'une photographie ou d'un album de photographies que de projeter un film (de sortir le projecteur, de trouver un écran, de faire l'obscurité dans la pièce….). Les constructeurs ont d'ailleurs bien eu conscience de ce problème qui ont tenté de proposer des projecteurs avec écran incorporés, mais ce matériel bâtard et trop cher n'a jamais véritablement réussi à s'imposer car il reste, de toutes façons, moins pratique que la photographie. D'autre part, la photographie est également un meilleur média de stimulation, car on n'est pas contraint par le déroulement de la pellicule qui impose son rythme au spectateur; face à une photographie, on a tout le temps que l'on veut pour rêver, pour faire retour sur son vécu, pour parler et échanger avec les autres membres de la famille.
La conséquence de tout cela est que la pluralité des opérateurs de mémoire ne saurait nullement être analysée en termes de découpage en périodes; non seulement, on ne saurait dire que le film a remplacé la photographie ou que photo et film se sont substitués au portrait peint, mais on ne saurait même pas dire qu'il y a des périodes de dominance: certes le portrait peint a, pendant un temps, cédé le pas à la photo, mais il n'a jamais disparu et revient en force aujourd'hui. De même l'introduction du cinéma n'a pas fait baisser la pratique photo dans les familles; celle-ci a même, au contraire, régulièrement augmenté. De fait, tous les stimulateurs de la mémoire familiale coexistent dans cet espace, y compris les plus anciens comme les tombes autour desquelles les familles continuent de se réunir pour évoquer l'histoire de la famille.

La question de la fin

Commençons par évacuer une fausse bonne remarque: on pourrait penser que l'on assiste aujourd'hui à la fin de la période du film de famille et du cinéma "amateur" parce qu'ils ont été remplacés par la vidéo analogique puis numérique. Mais cette constatation technologique (indiscutable) montre très vite ses limites.
Par exemple, même s'il est vrai que les membres des clubs de cinéma "amateur" tournent désormais en vidéo digitale et non plus en film pellicule, cela ne constitue nullement une rupture: le cinéaste "amateur" se vit toujours comme un *cinéaste*. Il s'agit pour lui de faire du cinéma avec la vidéo, de *faire du cinéma en vidéo*. En somme dans cet espace, tout continue comme avant, rien n'a changé. On ne saurait donc parler de la fin d'une période.
Les choses sont plus compliquées du coté du film de famille. On peut, en effet, émettre l'hypothèse que l'on vit aujourd'hui la fin du film de famille et donc la fin d'une période, tout en montrant que la vidéo n'a pas remplacé le film de famille dans l'espace familial: elle joue un autre rôle.
Une constatation tout d'abord: non seulement la vidéo aurait pu tout à fait remplacer le film de famille dans l'espace de la communication de la mémoire familiale, mais elle aurait pu le faire en réglant un certain nombre de difficultés liées au dispositif cinéma: elle est en particulier plus simple à utiliser à la prise de vues et surtout

bien plus facile à visionner. Le problème est que la vidéo n'a pas eu l'occasion de faire la preuve de son opérativité dans cet espace. La famille en tant que cellule fondamentale de la société est, en effet, en train de se défaire ou du moins de se structurer autrement: non plus comme un ensemble fonctionnant sur le mode holistique, totalisant, tendant souvent au fusionnel, mais comme un ensemble constitué d'une collection d'individus. La conséquence est qu'un stimulateur de la mémoire collective familiale comme le film de famille ne répond plus à la demande de cette nouvelle structure.
De fait, ce à quoi l'on assiste aujourd'hui, c'est à une prolifération de stimulateurs de la mémoire individuelle. A la différence de la caméra fortement prise en main par le père en tant que garant de l'unité de la famille, le caméscope (tout comme l'appareil de photos numérique) circule désormais de main en main entre des différents membres de la famille; les productions ainsi réalisées ne sont plus des films *de* famille mais des films *sur* la famille tournés suivant le point de vue des différents membres de la famille. L'influence de la télévision (qui, il faut le souligner, a été un très bon éducateur au langage cinématographique) se fait d'ailleurs ici sentir: le film *sur* la famille prend comme modèle le reportage télévisuel; à la différence du film de famille, il est désormais "bien fait" (ou du moins "mieux fait"): structuré, organisé, titré, souvent monté; on y trouve même des interviews. De plus ces productions sont rarement vues en famille, tous ensemble, mais individuellement ou par petits groupes variables (familiaux ou non) sur le téléviseur ou sur l'ordinateur, et maintenant sur le téléphone portable (qui est en train de devenir l'outil idéal de réalisation et de diffusion pour ce genre de productions). Mais il y a plus, ces productions sont souvent mises en ligne et deviennent donc consultables par n'importe qui sur Internet: la dimension privée, sans disparaître, se double d'un processus de *publicisation*. Enfin, d'une logique du "lieu de mémoire" qui était celle du film de famille, on passe à une logique d'archive (il existe des logiciels permettant de classer ces documents familiaux sur le mode de l'archive: catégorisation, hiérarchisation, mots clés, etc.) avec tous les changements que cela suppose dans la façon de lire ces images.
Certes, j'ai un peu forcé l'analyse, les choses peuvent encore changer, en particulier la Famille peut encore résister et tenter de mobiliser le film de famille dans cette résistance, reste que le sentiment de fin d'une période est fort.

Conclusion

"La périodisation pour quoi faire?" demandions nous dans le titre de cet article. Si pour l'historien périodiser c'est découper l'histoire en périodes, pour le théoricien que je suis périodiser c'est avant tout poser la question de la périodisation. Or, on vient d'en avoir la démonstration, poser la question de la périodisation ne conduit pas toujours à définir des périodes; dans les analyses précédentes, on peut même dire qu'elle y conduit assez rarement; elle fait plutôt apparaître des étapes dans un processus continu, des évolutions, des influences, des processus de ritualisation, des filiation, etc.
Ce n'est pas pour autant que la question de la périodisation est inopérante. La question de la périodisation a une valeur *heuristique*: son intérêt majeur est de nous aider à mieux comprendre le fonctionnement des espaces de communication et par là de nous permettre de mieux les différencier. J'espère, par exemple, qu'à la fin de cette analyse, le lecteur a une idée un peu plus précise des différences qui, en termes communicationnels, existent entre le film de famille et "cinéma amateur".
Quoiqu'il en soit, ainsi considérée la périodisation apparaît comme un outil important pour l'analyse communicationnelle.

Notes

[1] Encore faut-il nuancer la diversité des productions cinématographiques prises en compte dans les travaux sur le cinéma des premiers temps. Les espaces le plus souvent cités: la fête foraine, la prestidigitation, le vaudeville, le théâtre, le cabaret, etc., relèvent de fait d'un seul et même espace de communication: l'espace de la communication *spectaculaire*. André Gaudreault propose d'ailleurs de rebaptiser la période du cinéma des premiers temps et de parler de la période de la "cinématographie attraction". Cf. A. Gaudreault, *Au seuil de l'histoire du cinéma. La cinématographie-attraction* (Paris: CNRS, 2007). Certes cette réduction n'est pas le fait de tous les travaux sur le cinéma des premiers temps, mais la tentation est bien là.

[2] Signe que les choses sont peut-être en train de changer, dans sa grande *Storia del cinema mondiale* Gian Piero Brunetta a tenu à ce que figure un chapitre sur le cinéma amateur: R. Odin, "Il cinema amatoriale", in G.P. Brunetta (sous la dir. de), *Storia del cinema mondiale*, tome V (Torino, Einaudi), pp. 319-354.

[3] R. Odin (sous la dir. de), *Le Film de famille, usage privé, usage public* (Paris: Méridiens-Klincksieck, 1995). R. Odin (sous la dir. de), *Communications*, spécial *Le Cinéma en amateur*, n° 68 (1999).

[4] C'est une opération réductrice de ce type que Ferdinand de Saussure a opéré quand il décidé de construire "la langue" par opposition au langage.

[5] On notera que c'est sur ce critère technique que Patricia Zimmermann fonde la périodisation de son histoire du cinéma amateur américain: *Reel Families: A Social History of Amateur Film* (Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1995).

[6] La pellicule *safety* était utilisée depuis 1912 pour la projection familiale de films professionnels loués, mais pas pour la prise de vues.

[7] On notera que, dès 1922, Pathé proposait des cassettes pour ses projecteurs 9,5mm.

[8] Racontant son expérience de cinéaste amateur dans le *Journal of Film Preservation*, Norman Mac Laren souligne le plaisir qu'il a éprouvé en passant de la Ciné-Kodak à la Ciné-Kodak-Spéciale: "c'était comme de jouer sur un orgue électrique après avoir fait l'âne avec un sifflet en fer blanc"; puis il ajoute: "ma première réaction fut d'appuyer sur tous les boutons et de faire fonctionner tous les gadgets. J'étais si amoureux des possibilités de la Ciné-Kodak-Spéciale que je décidai de tourner un film sans autre objectif que d'exploiter toutes ses possibilités". N. Mac Laren, "Experience of an Amateur Filmmaker", *Journal of Film Preservation*, vol. XXV, n° 53 (1996), p. 33 (ma traduction).

[9] B. Germain, "Madame Kodak contre l'amateur, ou les conquêtes du super-8", in R. Odin (sous la dir. de), *Communications*, spécial *Le Cinéma en amateur*, cit., pp. 171-192.

[10] Sur cette notion, cf. P. Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement* (Paris: Les Editions de Minuit, 1979).

[11] P. Bourdieu, *Un Art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie* (Paris: Les Editions de Minuit, 1965).

[12] Sur ce sujet, cf. L. Allard, "L'Amateur: une figure de la modernité esthétique", in R. Odin (sous la dir. de), *Communications*, spécial *Le Cinéma en amateur*, cit., pp. 9-32 et P. Zimmermann, *op. cit.*

[13] Godard cité par A. Bergala, "L'Acte cinématographique ", *Conférence du collège d'histoire de l'art cinématographique*, *Professionnels et amateurs: la maîtrise*, n° 6 (hiver 1994), p. 39.

[14] C'est, on le sait, la thèse de Jay Bolter et Richard Grusin, qui pointent l'existence d'une pulsion profonde qui animerait l'histoire des médias: le désir d'un contact plus direct avec la réalité; ce qui conduit à ce qu'ils appellent le processus de *remediation*. J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation: Understanding New Media* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1999).

Giusy Pisano, Université de Lille III

L'Introduction du microphone dans le processus de création artistique: une approche anthropologique des relations entre arts et technique

La problématique dont il sera question dans ce texte se veut une réponse aux polémiques soulevées par deux réalisations contemporaines: l'arrivée du cinéma sonore et celle du disque électrique. Plusieurs éléments justifient le parallèle entre les deux médiums: pour l'un comme pour l'autre, l'enregistrement électrique du son est l'élément technique central qui en a permis la réalisation. Dans les deux cas, la nouvelle pratique d'écoute et de vision proposée au public remet en partie en question les formes du passé et propose une nouvelle esthétique; leur réciproque introduction suscite des controverses entre tradition et modernité, entre grand art et art reproductible. Autant de raisons qui ont encouragé mes premières investigations, jusqu'au choix de la clé la plus appropriée pour interpréter et analyser les différents ordres de discours (anthropologique, historique, technique, esthétique, voire sociologique). Le regard s'est porté sur un objet mystérieux, aimé ou totalement détesté: le microphone, un instrument très simple, mais capable d'inspirer de tels sentiments.

J'avais pris note des "pouvoirs" du microphone, grâce au dépouillement de la presse, essentiellement musicale, des années trente, en vue de l'étude sur la chanson au cinéma. Puis, la découverte de travaux anthropologiques sur le sujet m'a définitivement confirmé l'intérêt de poursuivre cette piste. Mais avant tout, si je reviens sur ce passé c'est pour mieux saisir l'actuel débat sur le numérique et relativiser les scénarios catastrophe du type "fin du cinéma", "cinéma due", etc. Toute nouvelle médiation technique a suscité des polémiques, le numérique arrive après une grande mutation que nous avons un peu oublié: l'introduction de l'électricité dans le processus de la création artistique. Le débat des années vingt-trente a énormément de points communs avec le débat actuel sur le numérique, et cela en raison tout simplement du fait que certains questionnements trouvent leur origine dans le passé. Si la croyance dans l'image-indice empêche encore de voir ces liens dynamiques entre passé et présent – et c'est seulement grâce au choc de l'image numérique qu'on a remis en question le *réel* de l'image argentique – en ce qui concerne le son les choses sont plus évidentes, car dans ce cas le processus de désacralisation par rapport au "réel" a commencé au moment du passage du son acoustique au son électrique. Je rappelle, par exemple, que le passage du son analogique au son numérique n'a soulevé ni la question de l'ana-

logie au son "naturel" ni la question de l'écoute virtuelle des sons enregistrés numériquement. Au contraire – malgré certaines réticences en partie justifiées des mélomanes – on a parlé de plus de fidélité et de finesse de l'écoute. Les questions autour du son naturel et du son "trafiqué" ont été soulevées au moment de l'enregistrement électrique, donc bien avant le numérique.

Il faut revenir au centre des mutations dont le mouvement ne s'est pas arrêté puisque la stéréophonie, le cinémascope avec ses pistes multiples magnétiques, le cinéma direct, les multipistes numériques reformulent les tensions entre art et technique, et continuent de renouveler la forme audio-visuelle.

Eléments de technique et esthétique de l'écoute acoustique et de l'écoute électrique

Grâce à une recherche réticulaire autour de ce que j'ai défini comme la triade disque/cinéma/radio, un objet commun s'est donc détaché de cet ensemble: le microphone. L'étude particulière concernant son introduction sur les plateaux cinématographiques, dans les studios d'enregistrement sonore et sur la scène, s'est révélée comme un excellent exemple pour analyser l'éternelle tension, que je rappelais, entre art et technique. De fait, l'introduction du microphone dans le processus de création sonore et filmique, s'il ne remet pas totalement en question le mythe de la maîtrise de l'art sur la technique, le bascule, il oblige à le repenser autrement. Pour comprendre cette tension, il faut rappeler très succinctement[1] que l'idée d'amplifier la voix par le biais d'un appareil remonte à plusieurs siècles.

L'iconographie du *porte-voix* – un simple cornet se présentant sous diverses formes (serpentin, sinusoïdal, etc.) – nous est transmise par les planches illustrées d'anciens manuscrits et d'ouvrages du XVI^e et XVII^e siècles, comme les fameux *Magiae naturalis* de Giambattista della Porta[2] et le *Phonurgia nova* d'Athanase Kircher. Ce n'est véritablement qu'au XIX^e siècle, au moment de l'accélération des recherches sur l'acoustique, que ce système très rudimentaire de transmission des sons se trouve mis au centre des recherches réalisées dans le monde entier.

Deux physiciens américains, Henry et Page, découvrent en 1837 qu'une tige magnétique, soumise à des aimantations et à des désaimantations très rapides, peut émettre des sons. Par la suite, Elisha Gray et Graham Bell déposent le même jour (le 14 février 1876) une demande de brevet pour le même type d'appareil. Une année plus tard, l'allemand Emile Berliner[3] imagine le premier modèle de "microphone" à contact imparfait, mais son émetteur n'aura aucune véritable application pratique et il sera vite oublié. Une deuxième phase de recherches commence alors: elle porte sur l'utilisation des *charbons* comme conducteurs pouvant influer sur l'intensité électrique. Ce nouveau cycle d'expérimentations nous amène finalement à la découverte du microphone et aux inévitables controverses qui ont accompagné la paternité d'une telle invention. Deux inventeurs sont en concurrence: David Edward Hughes et Thomas Edison.

D'autres systèmes de microphones sont produits par divers constructeurs et inventeurs, avec des résultats plus ou moins satisfaisants. Le microphone à charbon sera utilisé jusqu'à l'invention du microphone électrique dans les années vingt-trente. Après cette date, une troisième phase s'ouvre. Elle est caractérisée par une accélération technologique qui conduit à une constante modification du système: microphones électromagnétiques, électrodynamiques, électrostatiques, à condensateur, à ruban, jusqu'aux derniers à hautes fréquences.

Entre 1877 et 1924 le son d'un instrument ou d'une voix était donc transmis par le biais d'un cornet acoustique, placé tout près de l'artiste. Les sons émis produisaient la vibration d'une membrane qui transmettait ces oscillations à un burin, lequel, à son tour, les creusait sur un cylindre ou un disque. Pour la reproduction, la pointe reproductrice (pointe à saphirs ou aiguille), directement montée sur la membrane vibrante d'une capsule acoustique, suivait les sillons gravés sur le disque ou le rouleau. Les sons reproduits étaient ainsi "amplifiés" et diffusés par un pavillon, le plus souvent métallique.

Toutes ces opérations étaient strictement mécaniques: l'artiste devait faire preuve d'une grande puissance de voix et d'une véritable résistance physique. Jusqu'en 1895, les cylindres étaient fabriqués à l'unité,[4] ce qui signifie qu'un interprète était obligé d'enregistrer autant de fois que le nombre des supports demandés (jusqu'à 80 fois, dit-on, pour Charlus).

On notera, que déjà ce cornet rudimentaire suscitait les craintes des artistes. Malgré l'aspect physique de la méthode qui demandait une performance certaine, les chanteurs restaient assez méfiants. La peur de confier leur voix à cet énorme objet inconnu qu'était le cornet constituait un obstacle insurmontable pour certains qui, de fait, ont refusé d'enregistrer leur voix.[5] On peut alors mieux comprendre l'ampleur des réticences à l'introduction d'un intermédiaire ultérieur (l'électricité) entre l'artiste et l'auditeur.

Mais revenons à notre synthèse historique. Après cette période héroïque, de nombreuses modifications seront apportées afin d'améliorer le procédé mécanique d'enregistrement et de reproduction du son. Toutefois ce système mécanique ne sera véritablement supplanté qu'en 1925, avec l'arrivée de l'enregistrement électrique et donc du microphone. En fait, le véritable bouleversement technique de la machine n'a eu lieu qu'avec l'introduction du microphone et par la chaîne technique (amplification électronique) qu'il préconisait. L'enregistrement analogique électrique des disques commence sa longue carrière (n'oublions pas qu'il ne sera évincé que par le numérique des années quatre-vingts!) aux Etats-Unis en 1924. Le système Western Electric (le même que pour le cinéma sonore), mis au point dans les laboratoires Bell, est utilisé par les firmes Columbia, His Master's Voice et Victor pour la réalisation de leurs premiers disques électriques. C'était en 1925 et en quelques années le disque électrique perce définitivement le marché phonographique. Toutefois, les appareils assurant une écoute entièrement électrique ne sont que progressivement répandus. Le premier appareil complètement électrique est présenté en 1927 par la firme américaine Brunswick et baptisé Panatrope. Sa diffusion à grande échelle se fera graduellement. En France, par exemple, la généralisation de l'appareil électrique remonte à la fin de la seconde guerre mondiale. Par ailleurs, l'usine Pathé commence à produire des appareils électriques à la fin de 1927.[6]

Alors que des instruments "amplifiant"[7] la voix comme je viens de le rappeler sont imaginés, fabriqués et parfois utilisés dans des domaines scientifiques (le stéthoscope, le tambour explorateur de Marey, le microphonographe Dussaud-Berthon, le tambour d'Henry Thompson, etc.), dans le cadre du spectacle vivant, de l'enregistrement de la musique et enfin du cinéma (nous ne connaissons que les essais d'Auguste Baron),[8] la méthode employée dans les années vingt est encore celle du *cornet* acoustique.

Comment expliquer les raisons de ce retard? Par des simples impasses techniques; par les qualités déplorables des premiers microphones? On ne peut pas réduire les questionnements suscités par l'introduction de cet instrument à la dimension technique.

L'argument de la mauvaise qualité du son utilisé finalement pour s'en débarrasser, me paraît trop facile.

Comme le montre le dépouillement de la presse de l'époque (*La Revue des Machines parlantes*, *Arts Phoniques*, *La Revue Musicale*, *Le Disque*, *Musique et Instrument*, *Lumières et Radio* etc.), la commercialisation du disque électrique a immédiatement déclenché la polémique entre les défenseurs de l'enregistrement acoustique et les modernistes. Les témoignages des artistes et des critiques que j'ai pu retrouver ne laissent aucun doute à ce sujet: il y avait des mélomanes conservateurs, réfractaires aux artifices de la médiation électrique, "en général, des personnes d'un certain âge, très sérieuses, souvent décorées, qui lorsqu'elles ne dénient plus la qualité des appareils, déplorent de ne les voir qu'à faire danser les jeunes gens".[9]

D'autres obstacles, d'ordre culturel, ont freiné sa diffusion et ont accentué des réactions de refus, voire de mépris. Dans le n° 246 du 10 février 1930 (bien des années après l'invention), *La Revue des Machines parlantes* publie un article sur la reproduction électrique des sons, dans lequel on peut lire:

> *La reproduction électrique de la musique n'est pas considérée par tous comme un progrès. Si le pick-up a trouvé beaucoup d'amateurs, il a aussi ses détracteurs. Nous en avons entendu dire que l'amplificateur supprime l'audition intense que donne un bon appareil acoustique. [...] Certains adversaires du pick-up vous diront aussi qu'il déforme certains sons, notamment qu'il exagère les basses. C'est là une illusion acoustique. La vérité est que lorsqu'on est habitué au médiocre, le mieux paraît parfois une déformation.*

Les témoignages de visionnaires, marqués par un esprit de défense de l'idée de modernité, n'ont cependant pas manqué, comme le prouve ce texte d'Emile Vuillermoz: "Recueillies par microphone, purifiées par les lampes de T.S.F. et transmises électriquement à un appareil enregistreur, les sonorités que boit et que filtre le plateau de cire tiède qui s'en imprègne conservent toute leur pureté et tout leur éclat. Certains timbres se trouvent même singulièrement épurés et améliorés".[10] Il faut toutefois souligner qu'ici l'enthousiasme est quelque peu exagéré: Emile Vuillermoz arrive à attribuer au microphone des capacités et des vertus qu'il est encore loin de posséder.

En réalité, si cet objet mystérieux est au centre d'une âpre polémique entre mélomanes réfractaires aux artifices techniques, et défendant donc l'enregistrement acoustique, et les modernistes qui, comme Vuillermoz, considéraient l'enregistrement électrique comme un progrès, c'est qu'il met en évidence un débat ouvert à la fin du XIX[e] siècle dès l'apparition de nouveaux médiums qui vont bouleverser en profondeur les données séculaires sur la voix et sur le regard. Le microphone – cet objet défini comme *perfide* par le compositeur Eric-André Sarnette – loin d'être un objet technologique ordinaire, cristallise des questions culturelles, historiques, esthétiques et bien sûr techniques qui excèdent l'objet lui-même.

Echos de l'écoute acoustique: à propos de la voix nasillarde

La polémique repose sur une donnée *technique* assez précise: dans le procédé acoustique l'appareil enregistreur et le diaphragme étaient incapables de transmettre toutes les vibrations. Même les meilleurs appareils avaient de très graves défauts acoustiques. Les notes basses étaient presque éliminées tant à l'enregistrement qu'à la reproduction, et une grande partie des harmoniques élevées étaient absorbées. Ce qui se traduisait par une déformation inévitable du timbre de certains instruments (le violon, l'orgue et la flûte par exemple) et pour ce qui concerne le chant et la parole, l'absence de certaines consonnes, notamment des chuintantes, réduisait l'étendue de la gamme phonétique et transmettait une tonalité qui aujourd'hui nous paraîtrait plate et nasillarde.

Si avec l'écart temporel cet aspect technique est irréfutable, avec le recul, soulignons-le, il ne faut pas oublier que l'oreille n'a pu ressentir cette *déformation* qu'après *comparaison* avec l'écoute électrique. D'ailleurs, je n'ai pu trouver dans la documentation analysée pour mes articles, ma thèse, mon livre et même dernièrement pour l'ouvrage *Le Muet a la parole. Cinéma et performances à l'aube du XX[e] siècle*, ce type d'appréciations négatives ni à l'époque d'Edison (1877), ni même plusieurs décennies plus tard. Au contraire, dans les commentaires sur le phonographe, on tient à souligner la "reproduction parfaite" des sons! On commence à retrouver cette idée de "voix nasillarde" plus tard – à partir de la fin des années dix dans quelques rares critiques –, en général de la part de commentateurs hostiles à la présence du Phonographe dans les salles de cinéma et bien après par les historiens qui ont repris ce lieu commun sans prendre en compte le *décalage* entre la perception de l'auditeur de l'époque et celle "éclairée" par l'enregistrement électrique. De plus, comme je l'ai rappelé plus haut, on écoutait encore à la fin des années trente des disques électriques sur des appareils mécaniques: difficile donc d'en juger la qualité sonore. On a tendance à oublier que notre écoute actuelle est le résultat d'un bon nombre d'événements techniques et sociologiques qui, au cours de plusieurs décennies, ont radicalement modifié notre

perception des sons. Depuis les premiers sillons gravés sur le cylindre par Edison, "l'oreille phonographique est devenue de plus en plus sensible aux composants du son, à la suite d'une véritable 'discomorphose' de la musique: sonorité, correction des aigus et des graves, brillant des timbres; écoutes fragmentées, à l'intensité variable; écoutes répétées d'une même exécution que le support a fixée; conceptions de l'interprétation issues des comparaisons entre versions différentes… C'est à un vaste travail de délocalisation de la musique que le disque s'est attelé".[11]

Ce piège, pourtant banal qui guette de près tout historien se proposant d'expliquer le présent par le passé, a eu des conséquences sur les études et les analyses portant sur les premières expériences de cinéma parlant. Elles ont été vite expédiées en des conclusions hâtives, notamment sur les raisons de leur insuccès avant la "révolution" de 1927.

Comme je l'ai expliqué dans mon livre *Une archéologie du cinéma parlant*,[12] l'élément technique ne suffit pas pour expliquer cet échec. Non seulement certains systèmes comme le Phono-cinéma-théâtre ont adopté un phonographe connu pour sa puissance et ses qualités sonores, mais encore dans les années dix le phonographe va servir à des auditions ou à l'accompagnement de films dans de grandes salles de spectacle, comme les Grands Magasins Dufayel à Paris.[13]

J'ai cité plus haut ce texte assez emblématique publié en 1930 qui souligne à quel point "l'accoutumance" culturelle est l'un des obstacles principaux qui s'oppose à la nouvelle technique: "La vérité – suggère le journaliste – est que lorsqu'on est habitué au médiocre, le mieux paraît parfois une déformation".[14] Et d'ailleurs, une oreille fine – celle d'un musicologue – attribue en 1930 ce type de déformation non plus à l'enregistrement sonore acoustique, mais à l'électrique. *La Revue Musicale*, très sensible au sujet, tire un bilan assez critique:

> *La science qui a mis l'électricité au service du phonographe se refuse encore à dévoiler pour lui les mystères de l'acoustique. Le microphone d'aujourd'hui est, à peu de chose près, celui des premiers essais de 1924-1925, et les progrès que l'on a pu constater dans certains des derniers enregistrements sont uniquement dus à une disposition meilleure des instruments vis-à-vis du microphone. Pour l'obtenir, il faut procéder à tâtons. On ne peut à l'avance fixer la place définitive de tel instrument. Cette place varie non seulement d'après le jeu de l'artiste, mais aussi en fonction de la musique interprétée et de la qualité de ses harmoniques.*[15]

A l'arrivée du système électrique, les séances d'enregistrement vont sans doute être plus complexes. Le perfectionnement des machines implique la maîtrise des techniques relatives à leur exploitation. Par exemple, il ne suffit plus de disposer le cornet acoustique le plus près possible du musicien-chanteur et d'autre part, il ne s'agit pas seulement "de placer le microphone à l'endroit où se trouvent les artistes, et de le relier par un câble téléphonique aux appareils enregistreurs".[16] En effet, il est très vite apparu évident que la qualité d'un enregistrement dépendait d'une série d'éléments techniques comme la prise de son, le choix du microphone, leur emplacement et de celui des amplificateurs, l'acoustique des studios, la nécessité de répartir les instruments de l'orchestre en fonction de la configuration du studio, etc. En définitive, tous les procédés contribuant à la réalisation d'un *portrait sonore*.[17] Ces nouveaux paramètres introduiront de nouveaux concepts très précieux à la mise en scène du son: la distance critique, objective, subjectivement multipliée, la projection monophonique, stéréophonique, etc.[18] Il est évident que la *performance* des interprètes n'est plus la condition *sine qua non* pour obtenir un bon enregistrement. Comme l'a expliqué clairement un spécialiste de l'époque, Eric-André Sarnette, le savoir-faire traditionnel ne suffisait plus pour diriger un orchestre:

> *Tous les procédés d'orchestration que nous avons appris à l'école, que nous avons observés et ensuite trouvés sont absolument impropres et je dirais même contraires lorsqu'il s'agit d'orchestrer en vue du microphone. Nous n'avons que faire de*

tous ces beaux musiciens qui arrivent au studio d'enregistrement devant l'animal rebelle entouré de mystère comme le tabernacle où il y a quelque chose de surhumain, je veux dire le micro, avec leurs miroitantes connaissances de l'orchestre symphonique, avec leur goût très sûr et très grand, avec toutes leurs recettes de chatoiements d'orchestre, parce que tout cela si beau pour nos oreilles ne vaudra plus rien pour le micro perfide.[19]

Mais tous ces arguments n'expliquent pas pourquoi le microphone inventé en 1878, expérimenté pour le synchronisme son/image par Auguste Baron sous la forme d'un ensemble de récepteurs téléphoniques reliés électriquement au stylet du Phonographe enregistreur, utilisé dans le domaine de la physiologie, etc., n'a pas pris place dans les studios d'enregistrement, dans les salles de spectacles et sur les plateaux de cinéma. Cela ne justifie pas non plus les réticences, voire les hostilités qui ont accompagné son introduction finalement assez soudaine à la fin des années vingt.

Fallait-il accepter *culturellement* l'artifice de la médiation électrique dans le domaine artistique? Fallait-il attendre que le concept même d'art soit confronté aux nouveaux moyens techniques d'expression? Tout semble pencher pour cette hypothèse et les travaux anthropologiques qu'Eliane Daphy a consacré à ce sujet confirment cette idée et replacent cette problématique dans l'histoire des représentations. Ainsi, on peut lire dans l'un de ses textes:

Avant la sonorisation, une belle voix est avant tout une voix forte; la maîtrise de la puissance et des effets (modulation, tonalité, timbre, souffle) est un savoir-faire qui exige un long apprentissage. Pourtant, la difficulté de ce travail est niée: une belle voix, dit-on, est "un don de Dieu", une voix naturelle (comme le disent les chanteurs d'opéra!). Ces représentations, en attribuant la responsabilité de la belle voix à l'intervention d'une puissance supérieure (Dieu, la nature) masque le travail d'acquisition du chanteur, tout en lui donnant le statut particulier d'élu. La sono bouleverse en profondeur ces données séculaires: chanter avec un micro, "dans un micro", nécessite une puissance vocale bien moindre que chanter "tout nu" pour reprendre l'expression imagée des sonorisateurs. La résistance est d'ailleurs exprimée autant par le public que par les artistes traditionalistes, et le rejet et le sarcasme condamnent l'artiste novateur.[20]

La question sous-jacente à l'introduction du microphone dans la création artistique est celle de sa légitimation culturelle qui implique inévitablement plusieurs remises en question: avant tout du traditionnel concept d'œuvre d'art en faveur d'un nouveau concept par lequel après avoir éloigné la main de l'artiste de son oeuvre, c'est la scène qui commence à perdre culturellement son importance dans l'acte de la création.

Suivre donc le parcours qui va de l'enregistrement acoustique à l'enregistrement électrique, c'est suivre le processus culturel qui a permis d'introduire des médiations techniques (ici l'électricité) entre l'artiste (voix) et le public et par-là même d'accepter de se passer de certaines valeurs comme la *performance*, premier garant du spectacle traditionnel. Les nouveaux médiums (le disque électrique, la radio et le cinéma sonore) s'éloignent de plus en plus la référence traditionnelle à la scène, proposent aux artistes des nouvelles pratiques et aux auditeurs une écoute radicalement transformée.

De nouveaux gestes et des voix en murmure: les résistances sur la scène et sur le plateau cinématographique

Une nouvelle écoute doit s'affirmer aussi bien dans les pratiques des créateurs (avant tout chanteurs et musiciens directement concernés) que dans les usages des auditeurs. Seuls les artistes "modernes" et un public averti pouvaient accepter cette intrusion; seule une oreille rétrospective pouvait se rendre compte du décalage entre l'interprétation *à voix* à la Fragson et la voix *électrique* des *crooners*.

Jacques-Charles, spectateur, auditeur de disques, artiste, producteur, journaliste (il tenait la rubrique "Les Potins de l'habilleuse" pour le *Gil Blas*), auteur de nombreuses revues de music-hall, d'innombrables émissions radiophoniques, directeur de l'Olympia en 1914 puis du Marigny, créateur du Palais de la Danse (l'un des premiers dancings parisiens) et surtout auteur de plusieurs ouvrages sur le music-hall, nous livre ses impressions:

> *Le genre [le chanteur de charme] a été créé par Tino Rossi; c'est un genre éminemment moderne, puisque le "micro" est l'accessoire presque indispensable du tour de chant de ces messieurs. Ce petit appareil a permis à Tino Rossi de murmurer des chansons d'amour qu'avant lui on chantait à pleine gorge, et sa voix charmeuse a fait le reste. Nous ne supporterions plus aujourd'hui d'entendre Reviens, par exemple, chanté comme le chantait Fragson, depuis que nous avons entendu Tino et que nous ne nous lassons pas de l'entendre depuis près de vingt ans – fidélité rare de la part du public.*[21]

On voit bien que c'est la notion même d'écoute qui s'est transformée. Elle impose une nouvelle conception de l'interprétation musicale, de nouvelles pratiques dans les studios d'enregistrement, sur la scène, sur les plateaux cinématographiques et même dans les foyers par la radio et les nouveaux appareils électriques.

Le chanteur devait désormais régler ses comptes avec "une oreille attentive – le microphone – qui écoute et semble prendre un malin plaisir à recueillir les moindres bruits susceptibles de troubler l'harmonie du morceau enregistré".[22] L'immobilité devant la machine n'était pas chose facile à appréhender pour les artistes formés à l'école du music-hall, des cafés-concerts et même des petits films chantés des années dix (phono-scènes Gaumont, Mendel, etc.). Le geste des artistes "acoustiques" est encore imprégné de l'héritage par lequel "l'expression des passions" se traduisait par des gestes bien visibles, bien marqués. Depuis les études du peintre Charles Le Brun au XVII^e^ siècle, notamment dans son ouvrage paru sous le titre de *L'Expression des passions* (1668) et richement illustré de portraits, la question de l'extériorité de l'expression des passions est un sujet que l'on retrouve régulièrement chez les artistes, mais aussi du côté de la science, notamment chez les physiologistes de la fin du XIX^e^ siècle. Duchenne de Boulogne, Etienne-Jules Marey, Georges Demenÿ et Louis Cuyier étudieront ce sujet, dans le cadre des expérimentations sur le mouvement. Leurs travaux permettront de mieux illustrer et de prouver empiriquement les hypothèses de Le Brun, traduites cette fois-ci par des images "instantanées". Ce type d'expérimentation trouve une dimension spectaculaire dans les plaques de lanterne magique et le cinéma des premiers temps: des fameuses grimaces des grosses têtes des années 1900 aux gros plans des films des années vingt, où le modèle des portraits de Le Brun est toujours d'actualité.

Dans ce sens, les numéros des music-halls, des cafés-concerts, le "play-back" des phono-scènes Gaumont (et des autres systèmes de synchronisme) se situent dans la continuité. Même la parole *explicite*, ne peut se passer d'une gestuelle qui extériorise la pensée, les sentiments. Les gestes étaient codifiés et la forme ancrée dans l'imaginaire collectif. Dans les phono-scènes Gaumont, cette gestuelle traditionnelle double totalement la voix de l'artiste, une redondance qui de nos jours fait sourire le public. Par exemple, les gestes quasiment grotesques de Fragson dans la phono-scène *Anna qu'est-ce qu'on attend?* (1906) provoquent toujours les grands fous rires du public actuel, alors qu'il ne s'agit pas d'une saynète comique.

Sans vouloir réduire cette question passionnante du geste à la problématique dont il est question ici (car elle relève de plusieurs champs de recherche), il est indéniable que le microphone placé sur la scène et les plateaux cinématographiques a modifié les attitudes des artistes. Désormais, les chanteurs, les acteurs du cinéma sonore peuvent exprimer leurs envolées de sentiments avec une plus grande économie des gestes et apprendre donc à restituer "une expression forte avec une dépense physique moindre".[23] Cela est devenu possible en raison du rapport que la voix entretient avec le micro, celui-ci rappelle Michel Chion – "est différent de celui d'un corps à la caméra. Il y a une tendance du micro à rejoindre la source sonore – la bouche – jusqu'à se confondre avec elle, tendance étrangère à la caméra, dont le voyeurisme implique la distance".[24]

L'esthétique des gestes mesurés et contrôlés sur la scène et sur les plateaux cinématographiques va de paire avec l'enrichissement considérable des moyens d'expression acoustiques. L'introduction du microphone avait en effet permis de fixer une gamme des fréquences beaucoup plus étendue des sons graves et de sons aigus: entre 300 Hz et 4000 Hz dans les années vingt, mais dès trente on pouvait obtenir des reproductions entre 100 et 5000 Hz par seconde. Les perfectionnements techniques élargiront de plus en plus le spectre des fréquences: jusqu' à un échantillonnage de 44100 Hz, soit 44100 valeurs capturées chaque seconde pour un actuel CD-Audio.

La portée de cette mutation n'a pas échappé à Rudolf Arnhein qui dans les années trente a consacré un livre sur la radio et dans lequel il a analysé les implications esthétiques et sociales de *l'écoute aveugle*. Il faut revenir sur les pages écrites à propos de la nouvelle *distance* entre les artistes et le public offerte par le microphone. Elément qui comme le souligne Arnheim n'est à l'évidence pas seulement une question technique de volume sonore. Mais une "réalité physique" – la distance réduite entre la source sonore et le microphone – qui est à l'origine d'un paradoxe qui depuis a été totalement intégré par le numérique et dont les retombées sont aussi bien esthétiques que culturelles: d'une part la *distance* créée par l'interposition d'un appareillage technique entre la voix (le corps source de l'émission) et le public/auditeur, et d'autre part la *proximité* "d'esprit et d'humeur entre l'émetteur et l'auditeur".[25]

C'est l'espace scénique et filmique qui sont bouleversés: ils sont réduits et en même temps ils sont éclatés puisque le micro a permis de faire circuler la voix et la faire parvenir jusqu'à des millions de foyers. Cet espace n'est plus seulement modulable par les décors, les échelles de plans, les mouvements de caméra, les déplacements de l'artiste, etc., mais aussi par l'emplacement des microphones, par l'utilisation de leurs effets sonores (de profondeur et de perspective avant tout), en définitive par la prise en compte de "la distance par rapport au micro comme moyen de création".[26]

Plus que les cinéastes, ce sont d'abord les chanteurs phonographiques et les réalisateurs radiophoniques qui ont exploité ces nouvelles possibilités. Au cinéma jusqu'aux années cinquante, on le sait, mis à part des cas particuliers (en France: Tati, Bresson, Renoir, par exemple) les explorations sur les qualités expressives offertes par la nouvelle écoute ont été assez limitées. En revanche les pièces radiophoniques, sans doute obligées à détourner l'absence d'images, ont bien plus rapidement recherché dans le son électrique sa capacité de faire entendre l'espace. Néanmoins, ceux qui ont fait de la nouvelle technique la base de leur art, ce sont les chanteurs habitués plus au studio d'enregistrement qu'à la scène.

> *[Devant] ce modeste et inquiétant micro, les plus accoutumés à la scène, à l'ovation, à la gloire, se sont sentis atteints, la première fois, d'un sentiment d'angoisse... le sentiment de difficulté d'inconnu, presque de lugubre... Mais notons d'ores et déjà que les moins impressionnés, à l'enregistrement, sont les instrumentistes virtuoses, les plus troublés, les chanteurs. Cela s'explique...*[27]

Les "moins impressionnés" étaient donc les chanteurs qui se sont formés à l'école du disque, de la radio et ensuite du cinéma. Il s'agit de la première génération de chanteurs-auteurs-compositeurs, dont la "présence" sur scène s'est adaptée aux nouvelles possibilités de technique vocale et instrumentale. Toutes les ressources de la technique moderne sont exploitées par Jean Sablon (le Bing Crosby français), Charles Trenet, Mireille et d'autres. Leurs gestes sont bien moins lyriques, leurs mouvements plus contrôlés, leur visage bien souvent impassible. Pas de diction pompeuse, le chanteur ne doit plus forcer la puissance de son organe vocal. Sa voix prend désormais appui sur de nouvelles sonorités donnant par exemple les fameuses tonalités des *crooners*, ou encore, la voix à peine chuchotée, intimiste, de Lucienne Boyer dans *Parlez-moi d'amour*.

Au milieu des années trente, lorsque cette nouvelle génération se manifeste – on pouvait désormais réaliser des

enregistrements en plaçant les artistes dans des conditions plus naturelles, à une certaine distance du microphone –, le micro prend alors le ton de la *confidence*. En même temps, devient possible l'enregistrement des voix langoureuses, acidulées, accompagnées par des orchestres composés de plusieurs dizaines musiciens, dans les salles de théâtre, de concert, voire en plein air. Pour reprendre les mots d'un spécialiste:

> *La voix est douce, chaleureuse, au timbre cassé. Le style tout en murmures donne à chaque Américain, puis à chaque Européen, l'impression qu'il peut lui-même chanter la chanson. [...] Quand un interprète chante très haut, il y a un moment où on ne peut plus suivre. Le crooner doit faire croire que l'on peut l'accompagner, répéter avec lui. Il n'est ni trop haut, ni trop bas. Il se promène.*[28]

Une nouvelle génération du microphone qu'Arnheim aussi met en évidence:

> *Les crooners tels que Jack Smith, les Revellers et tant d'autres qui chantaient en chuchotant, exerçaient un charme fou par cette façon intime de s'adresser à l'auditeur. Ils ont inventé une novelle façon de donner un spectacle, car tout était presque exclusivement réglé jusque là sur le podium, la chaire, l'estrade ou la scène et mobilisait donc des moyens puissants et massifs.*[29]

Néanmoins, cette *intimité*, cette participation du public que le microphone admettait, ne s'est pas imposée sans difficultés, car le principe de *performance* – sur lequel je reviendrai plus loin – qui a formé l'oreille depuis des siècles, doit s'effacer en faveur d'une voix qui devient beaucoup plus accessible. Ce qui explique que l'éducation à cette nouvelle écoute s'est faite progressivement: elle est tout d'abord passée par le disque et la radio, ensuite par le cinéma chantant où la médiation technique était implicite; elle n'est devenue acceptable sur scène que bien après. Les réactions de Jacques-Charles – je le rappelle, artiste, spécialiste du music-hall, et surtout lui-même *témoin* de ces mutations – sont assez significatives. Dans un chapitre de "Cent ans de Music-hall", il donne ses impressions d'auditeur-spectateur – et non pas de spécialiste ou d'historien – sur la nouvelle génération d'artistes. En effet, au moment où il écrit (au milieu des années cinquante), il n'a pas assez de distance sur les événements et "l'Histoire – même la petite Histoire du Music-Hall – a besoin de recul pour être écrite avec impartialité".[30] Son expérience et sa formation, modelées dans les années dix-vingt (il est né en 1882), pèsent sur son jugement: d'une part son idée de gestuelle est encore ancrée dans la tradition, et d'autre part son oreille peut au plus apprécier les nouvelles sonorités transmises à travers les ondes et le disque, mais sur *scène* – où il faut tout de même une certaine "présence" – elles lui paraissent totalement incongrues. De son point de vue, si Mireille est toujours agréable à entendre à la radio, elle "n'a aucune présence sur scène…";[31] de même, Charles Trenet sur scène "donne l'impression d'un Marx Brother dénué de comique…".[32]

Les réflexions de Jacques-Charles se situent dans la continuité des réticences exprimées par les professionnels de la musique qui, dans les années trente, manifestaient leurs doutes et affichaient parfois ouvertement leur hostilité envers un système qui aurait pu modifier leurs compétences et leur statut, comme en témoignent ces quelques lignes: "Les musiciens boudent... Au lieu d'aider à faire progresser cette science neuve du micro, les musiciens attendent; leur enthousiasme n'est pas fort. La liaison entre la reine électricité et la musique n'est pas faite."[33]

Dans les réflexions que j'ai pu lire sur le sujet, surtout celles qui sont imprégnées d'une bonne dose de méfiance, l'argumentaire le plus fort tourne autour de la question de la *trahison*, notamment en ce qui concerne le répertoire classique. En bons gardiens de la tradition, la corporation des musiciens pose d'emblée ses garde-fous théoriques pour sauvegarder leur statut et empêcher les dérives d'une suprématie de la technique sur les principes formels qui président à l'*interprétation* de la partition et la *performance* de son exécution. Ces mises

en garde se traduisent dans la littérature musicale par de simples "ne pas *trahir* les chefs-d'œuvre de la musique", "réorchestrer sans *trahir* la partition", "être fidèle à l'interprétation officielle", par lesquels ils refusent de manière formelle de reconnaître dans la nouvelle technique une esthétique musicale neuve.
Le cas des musiciens qui travaillaient dans les salles de cinéma est assez particulier.[34] Plus que d'autres, ces musiciens discernaient dans la musique mécanique d'abord et dans les systèmes de synchronisme ensuite de redoutables concurrents. Un article de l'époque, résume parfaitement l'état d'esprit de ces musiciens particuliers:

> *La musique mécanique est en marche et rien ne l'arrêtera. Tant mieux pour les jeunes bourgeoises et leurs voisins... Mais tant pis pour les artistes professionnels! Ils sont dans la situation des copistes au lendemain de l'invention de l'imprimerie: les temps vont devenir pour eux de plus en plus difficiles. Ah! elle en écrase du monde, la rue du progrès!*[35]

Et en effet, le microphone à la base de l'enregistrement du son sur la piste optique met, d'une manière très nette, un terme à leur carrière cinématographique. Mais ce bouleversement est bien plus général, puisque, malgré les résistances d'artistes et mélomanes, avec la médiation électrique c'est toute la boucle traditionnelle: "*débuts sur la scène → enregistrement acoustique de disques → passage à la radio → engagement au cinéma ← retour sur scène*", qui sera bouleversée par de nouveaux détours possibles, la scène n'étant plus un passage obligé. "Autrefois – écrit Jacques-Charles –, des années étaient nécessaires à un artiste pour devenir vedette, car il fallait longtemps – à raison de quatre ou cinq cents spectateurs par soir – pour être connu du public du caf 'conc'. Aujourd'hui, c'est tout différent: un rôle un peu en valeur dans un film, une chanson à succès, et l'artiste est lancé".[36]
En principe donc, la carrière d'un artiste devrait être plus rapide, on peut alors observer par exemple les schémas suivants:

> *→ enregistrement de disque → passage à la radio → retour au disque*
> *→ engagement au cinéma → enregistrement de disque → retour au cinéma*

Après les artistes, c'est le public qui s'initie à l'écoute moderne. Son oreille doit s'adapter et accepter de se passer de certaines valeurs comme la *performance*, premier garant du spectacle traditionnel.
L'enregistrement acoustique n'avait pas totalement bouleversé cette notion, car ce procédé – comme je viens de l'expliquer – concédait encore l'illusion du principe de performance à la fois artistique (la puissance de la voix ne dépend que des capacités du chanteur) et technique, puisque, comme pour le daguerréotype, sa reproduction en série n'a été possible que plus tard. En soutien à l'illusion, venait la *référence* constante à la scène vivante.
Avant l'enregistrement sur disque, tout artiste avait déjà fait ses preuves sur la scène. Ainsi, on recherchait dans l'audition de ses phonogrammes la *performance* à laquelle on avait eu le loisir d'assister lors d'un concert, d'un spectacle de music-hall. La référence à la scène est mise en évidence dans toutes les sources empiriques constituées par la presse généraliste, spécialisée, corporative et les ouvrages sur le sujet – et même sur l'étiquette du disque. On pourrait affirmer qu'à l'époque de l'enregistrement acoustique, cet élément fonctionnait comme un fil rouge entre divers ordres de discours: *le discours professionnel et commercial, le discours informatif, le discours prescriptif, le discours témoignage.*[37]
Prenons un exemple assez emblématique: le chanteur était toujours présenté dans sa référence à la scène, il était toujours le chanteur rattaché à un lieu de spectacle: "Mayol du Concert Parisien", "M. Tempia du Théâtre Royal de Belgique", "Dranem de l'Eldorado ". Ou alors, c'est la création sur scène de la chanson qui est rap-

pelée pour la promotion du disque: "*Le Trou de mon quai*, sur les motifs de *Zarzuela* créée par Dranem à l'Eldorado"; "*Pas pour moi*, créée aux Folies-Bergère par Mistinguett et Maurice Chevalier".

Plus tard, la présence du microphone sur la scène[38] permettant de fixer en direct la performance, donnera vie à une forme sonore hybride – le *live* – permettant de lier *artificiellement* la scène et le studio d'enregistrement. Cependant, la tendance à séparer les deux pratiques devient la forme dominante durant plusieurs décennies, pour se retrouver quasiment conjointes avec l'arrivée du numérique, dont l'appareillage technologique a transformé la scène en un complexe studio d'enregistrement.

Il est intéressant de rappeler que ces passages discontinus entre la scène et le disque concernent aussi le cinéma qui, avant la médiation électrique imposée par le parlant, gardait des liens étroits avec spectacle vivant. La performance directe – sur scène sans médiations techniques – était de rigueur dans les salles cinématographiques, car il faut souligner que si cette dimension est évoquée en général en relation au spectacle vivant (théâtre, cirque, music-hall, pantomime, musique, etc.), elle s'applique *également* au spectacle cinématographique encore dans les années vingt, notamment lorsqu'on faisait interagir les films avec les performances de chanteurs, acteurs cachés derrière l'écran, bonimenteurs, musiciens, prestidigitateurs, etc.[39]

À cette époque les sons qui rencontrent des images projetées donnaient lieu à des formes mixtes, entre performance sur scène et projection cinématographique, puisqu'on ne pouvait proposer au public que une forme disjointe entre image et son. Et cela était encore valable pour les formes où le principe de synchronisme était pourtant recherché. Dans ce dispositifs le son mécanique était toujours enregistré avant – sur un cylindre ou un disque – l'image et ne retrouvait celui-ci que dans une sorte de *play-back* approximatif comme dans le système le plus complexe, des phono-scènes Gaumont.

Rick Altman a écrit: "Comme toute nouvelle technologie, le cinéma a d'abord été perçu non pas comme un nouveau medium, mais comme une nouvelle tâche de rousseur sur un visage familier, comme une extension de quelque chose qui existait déjà".[40] Cela est d'autant plus vrai pour le son. Il n'est pas encore *à l'image*, l'écoute n'est pas encore *filmique*, mais il a cependant une existence qui lui est propre, entre écoute mécanique et écoute vivante, dont la tradition est indépendante du cinématographe. Lorsque, la composante sonore est présente avec les projections cinématographiques, elle est subordonnée aux goûts musicaux de l'époque, aux formes spectaculaires vivantes, au répertoire phonographique des disques et des cylindres. Tant que l'électricité n'est pas introduite dans les relations son/image, le son n'est pas encore à l'image et par conséquent l'écoute n'est pas filmique. Le son voyage encore entre la scène et le cylindre, entre écoute acoustique et vivante. Cette forme d'écoute au cinéma disparaît globalement en même temps que le cinéma trouve sa nouvelle expression – le cinéma sonore – mais elle a continué de résister dans des pratiques plus marginales. Par la suite; dans sa conception dominante – l'autonomie du spectacle vivant était la règle de la nouvelle technique – le cinéma sonore élimine l'idée de performance directe (orale, chantée, musicale).

Ce n'est que plus tard – autour des années cinquante – que le *cinéma direct* réactualise dans une certaine mesure cette idée. Des réalisateurs comme Jean-Marie Straub et Danièle Huillet[41] recréeront l'espace scénique et la matière sonore du spectacle vivant (opéra, lectures, exécution musicale, par exemple) par un son direct analogique dans un espace éminemment cinématographique. L'image mouvante garde ses références et ses codes iconologiques ou purement cinématographiques; de même que la matière sonore est ancrée dans ses formes d'écoute: l'enregistrement radiophonique (Radio de Francfort, dirigée par Michael Gielen) de l'opéra *Du jour au lendemain* d'Arnold Schönberg pour le film qui porte le même titre (1996), l'opéra inachevé, toujours d'Arnold Schönberg, pour le film *Moïse et Aaron* (1974), l'allegro du Concerto brandebourgeois n°5 de Bach pour *Chronique d'Anna Magdalena Bach* (1967), ou encore dans le *gestus* de la lecture à haute voix d'un texte littéraire (*Les Femmes de Messine* d'Elio Vittorini pour *Ouvriers, paysans* réalisé en 2000). Cette écoute particulière du son au cinéma évoque finalement le dispositif sonore du film à l'époque du muet, comme l'a affirmé

Jean-Marie Straub lui-même lors d'une intervention publique.[42] Les films de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet sont "muets, du moins d'un autre régime que celui du parlant",[43] selon Muriel Combes.
Je citerai également un dernier exemple aux antipodes de la forme dominante et qui renoue les liens entre cinéma et performance mécanique: les *Ciné-graphies* de Germaine Dulac.
En 1930, alors que la piste optique triomphait, Germaine Dulac propose ses "ciné-graphies", six courts-métrages qui illustrent plusieurs disques 78 tours: *Autrefois... aujourd'hui, Celles qui s'en font, Ceux qui ne s'en font pas, Danses espagnoles, Jour de fête, Un peu de rêve sur le faubourg.* C'est en prenant comme source d'inspiration d'une part *l'écoute acoustique* des disques et d'autre part ce que l'on appelle les petits formats (brochures comportant la partition et les paroles dont il a été question dans le chapitre précédent), que Germaine Dulac réalise le découpage de ses films. Elle porte ses annotations sur le support même des petits formats, jusqu'au moindre détail. Chaque couplet de la chanson est ainsi traduit par le mouvement des images.
Le son préexiste donc à l'image, pourtant cette *rupture* matérielle entre la bande cinématographique et les disques se traduit en une *syncope*[44] au moment de la projection et de l'écoute. Pour parvenir à cet effet, les films comportaient des indications très précises listées par Germaine Dulac pour le projectionniste. Dans ce document d'accompagnement, plusieurs éléments sont pris en compte: la vitesse de défilement du film, car elle peut varier en fonction du rythme musical. Les départs et arrêts des disques peuvent également varier en fonction des plans. Plus qu'une recherche de synchronisme, ce dispositif invite à un *va-et-vient* entre image mouvante et disque, ce qui explique que certains plans gardent leur silence. La figure esthétique recherchée est donc celle d'une sorte de *syncope* dans laquelle image et son ne se confondent pas, mais parviennent à établir des relations de *réciprocités*. Loin de toute redondance entre effets sonores et visuels, Germaine Dulac propose au spectateur une *écoute* sonore mécanique et un *tourbillon* d'images grâce auxquels, malgré "l'évolution nouvelle", c'est-à-dire le cinéma sonore, il est possible de sauvegarder "l'art intégral du cinéma". En fait, par la *séparation* entre écoute et vision, Germaine Dulac espère trouver une solution au danger de la "parole qui domine l'image". Dans une causerie donnée au Salon d'Automne le 19 novembre 1930 à propos du cinéma sonore, elle exprime, entre crainte et perplexité, l'espoir suivant:

> *Et cependant, si on voulait bien comprendre la vérité de l'enregistrement sonore et parlant, si on voulait chercher à créer le drame des sons et des bruits, saisir leur sens, et celui de la parole mêlant son rythme au rythme de l'image, sans la dominer, on aurait compris la portée de la nouvelle évolution.*[45]

Et c'est dans l'écoute acoustique que Germaine Dulac peut faire encore vivre l'idée qui traverse toute son œuvre:

> *Le cinéma est un art de suggestion où le rythme des images par le rythme des gestes et de la lumière agit sur nous; comme le rythme des sons. Or, suggérer n'est pas raconter, la musique ne "raconte" pas la précision d'une orchestration de son, elle évoque sur ses harmonies, l'esprit de chacun greffe ses rêves, à travers de ceux de l'artiste créateur se laissant émouvoir, bercer sans réfléchir. Or, ne l'oubliez pas, si la musique est un art auditif le cinéma est un art visuel, et visuel, pensez bien la valeur du mot ne veut pas dire qui doit émouvoir intellectuellement, par une histoire conçue seulement à partir d'une technique de roman ou d'une pièce de théâtre.*[46]

Les exemples de résistance ne manquent pas, mais plus généralement, c'est dans le cadre du cinéma expérimental et dans d'autres pratiques de rupture avec le modèle dominant que les explorations entre sont et image se traduisent par exemple sous des formes mixtes entre cinéma et performances, tel que les écoutes disjointes et acoustiques du cinéma muet.

En conclusion d'un article sur le passage du muet au parlant, Noël Burch soulignait l'actualité de ces expériences:

> *Et lorsque, au cours des années soixante, les avant-gardes françaises (Godard, Hanoun, Resnais, Robbe-Grillet, Pollet) ou japonaises (Oshima, Yoshida, Matsumoto) reviendront effectivement – sans toujours le savoir, peut-être – aux sources du cinéma sonore, il est dans un sens trop tard: leurs recherches sont condamnées au ghetto culturel avec, en fin de compte, comme rançon inévitable, le basculement dans la préciosité et, à terme, la récupération de leurs recherches par le formalisme creux du style pub… finalité dérisoire aujourd'hui, semble-t-il, de tout le mouvement moderniste, celui des temps héroïques compris.*[47]

La médiation électrique: premier pas vers l'écoute virtuelle

Le phonographe, comme le cinématographe, entament le processus de "distanciation" entre l'objet de la représentation et le sujet percevant.

Parallèlement ces dispositifs proposent au spectateur une expérience audio-visuelle qui *dépasse* celle de l'observateur non inclut dans le dispositif de la chambre obscure, qui "se contente d'assister, tel un témoin désincarné, à une re-présentation mécanique et transcendantale de l'objectivité du monde".[48]

Ces deux dispositifs et ceux du XIX^e siècle (lanterne magique, zootrope, phénakistiscope, etc.) avaient préparé le *flâneur* au "complexe entraînement"[49] que la technique allait imposer. La manipulation mécanique du phonographe demandait à l'auditeur sa participation. La performance technique de l'appareil dépendait également de la justesse de ses gestes (changement de l'aiguille, tour de manivelle, entretien de l'appareil, etc.). Le zootrope par exemple exigeait également la participation *physique* du spectateur de même que le panorama exige le mouvement panoramique de l'œil. La lanterne magique prépare le spectateur à l'immobilité et le cinématographe progressivement (après les années dix?) au voyage mental.

Cette nouvelle place – de plus en plus *incarnée* – accordée au spectateur visuel, que Jonathan Crary met en relation avec l'émergence du spectateur de la *modernité* en ce qui concernerait exclusivement la *vision*, constitue également un paramètre essentiel pour appréhender le phénomène de la formation d'un nouveau *spectateur audio-visuel*. Cette mutation est d'autant plus évidente lorsqu'on compare la forme primitive de l'enregistrement sonore (celle acoustique) et celle de la modernité (celle électrique); plutôt qu'avec l'actuel numérique.

La revalorisation de la place du spectateur observateur/auditeur trouve en effet un point nodale dans la transition qui va de l'enregistrement acoustique à celui électrique, par lequel on passera du "pré-sentationalisme" de la voix acoustique au re-présentationalisme de la voix "médiatisée". En effet, l'enregistrement acoustique tout en proposant une représentation du son (comme la chambre obscure l'avait fait pour l'image) garde l'illusion de ce que Noël Burch appelle "un réel brut", par simple *restitution* du son (mot qui revient sans cesse dans la littérature autour de la période acoustique).

Cette illusion d'un réel brut, souvent évoquée pour les images primitives, est d'autant plus forte pour le son. Elle trouvait concrètement appui sur un élément technique irréfutable: la qualité de sillons gravés sur les premiers cylindres de cire, dépendait avant tout de la puissance physique de la voix, des qualités particulières de tel ou tel l'autre instrument.

Tant que l'enregistrement demeure acoustique les sillons gravés donnent une image certes mécanique de l'onde sonore, mais elle n'est pas encore une *construction* de la voix.

Le son restitué par l'enregistrement acoustique garde donc l'illusion d'un réel brut, marqué de manière directe, grâce à la puissance de la voix sur le cylindre. Comme Noël Burch l'a souligné pour les premiers images du

cinématographe: "Il ne s'agit plus (pas encore) de la construction du réel propre au naturalisme, mais d'une image qui, sans être un analogon du réel, n'en est pas moins le résultat singulier d'une rencontre de la ciné-caméra avec le 'réel brut'".[50] De même que le son acoustique sans être une copie du réel, n'en est pas moins le résultat d'une rencontre du pavillon du phonographe avec la voix "nue", brute de l'artiste.

Avec le synchronisme, nous le savons – notre expérience d'auditeur nous le permet – les médiations techniques sont réalisées d'abord par un simple microphone, puis un ensemble soigneusement choisi en raison de leurs effets sonores et placés en fonction du "portrait sonore" à réaliser et de la configuration du studio d'enregistrement. Les médiations techniques qui vont du simple microphone au mixage sur plusieurs pistes l'éloignent de plus en plus de l'idée de restitution brute. Le mixage libérera le son de la simultanéité sur les plateaux cinématographique: désormais le signal sonore peut-être sélectionné, amplifié, dilaté, contracté, coupé, superposé à d'autres sons, jusqu'à l'"apothéose" du numérique. Bref ce signal travaillé et ré-travaillé, n'est plus que la mise en scène de sa *représentation*.

Le son libéré d'un "réel brut" donne naissance – comme nous l'avons vu – à des nouvelles pratiques d'interprétation musicale, vocale et, à l'écran, à de nouveaux gestes et une nouvelle diction. Avec le microphone de nouveaux paramètres techniques déterminent l'esthétique du son: la distance critique, objective, multipliée, la projection monophonique, stéréophonique, les effets de profondeur, de relief, etc.

Ces modifications des pratiques d'écoute et les images mouvantes du cinématographe se rejoignent dans le spectacle audio-visuel offert par le cinéma sonore à la fin des années vingt. Spectacle où l'œil et l'oreille sont sollicités finalement par le même espace scénique: l'écran.

La portée de cette véritable mutation épistémologique par rapport aux modèles de la *voix naturelle* et du *savoir-faire* du musicien, et en raison des problèmes culturels que j'ai évoqué plus haut, explique le fait qu'elle ne s'est pas manifestée d'un bloc. La formation à l'écoute médiatisée est passée d'abord par des concepts capables de sauvegarder encore les modèles traditionnels. Des nouvelles notions aptes à valider et légitimer auprès du public l'écoute électrique font alors leur apparition: autour des années trente, le critère de *fidélité* remplace le principe de performance. Puis, quelques décennies plus tard, entre la fin des années cinquante et les années soixante, c'est le concept de *haute-fidélité* qui apparaît dans la presse d'abord spécialisée (*Haute-Fidélité*, *L'Audiophile*, *Disque et musique*, *Le Son* etc.), pour percer enfin tous les niveaux de discours.[51]

"Fidélité" et "haute-fidélité", deux concepts paradoxaux puisqu'en perdant la référence à l'original – la scène – on ne voit pas à quoi le disque pourrait-il ou devrait-il être encore "fidèle". Pourquoi a-t-on eu besoin d'imaginer deux notions *a priori* déjà obsolètes dans les années trente? La fidélité, affirme Michel Chion, "on ne le dit pas assez, est en effet un concept commercial, qui ne veut rien dire de précis acoustiquement. L'image sonore d'une œuvre symphonique enregistrée sur disque n'est en aucun cas semblable, sinon dans les grandes lignes, à celle que l'on entend au concert".[52] Certes, mais si l'on revient sur l'émergence de cette notion, il me semble évident qu'il s'agit bien *plus* que d'un argument purement commercial. Ce concept cristallise une question théorique d'une plus vaste portée, attenante au débat, toujours actuel (le numérique l'a remis à l'ordre du jour) dans le domaine de l'esthétique, sur la relation entre art et technique. Le fameux "qui est le maître de qui", la bataille mythique entre deux états autonomes qui faisait écrire à Antoine Hennion en 1987: "Une invention technique, qui est une donnée externe, s'impose bon gré mal gré à l'art, obligé de l'assimiler (pour décupler ses possibilités, diront les modernistes; pour se déshumaniser, diront les nostalgiques); quant au public, il finira bien par suivre".[53]

Nous le savons, les dispositifs audio-visuels ont posé emblée le rapport entre, d'une part, l'artificialité de la *techne* et, d'autre part, le *naturel* à représenter, dont on cherchait par une médiation justement technique à restituer un son ou une image les plus *proches* possibles. Et pourtant la croyance dans un "réel" immuable, voire mesurable – ou sa peur, exorcisée par la possibilité de le mettre désormais en boîte – a détourné ces évidences.

Les théories réalistes ont continué à alimenter le mythe de l'image comme trace indéniable et indéfectible du *réel*. Si bien que malgré l'avertissement de Benjamin – "Au pays de la technique, la saisie immédiate de la réalité comme telle est désormais une fleur bleue" –,[54] on a mit du temps à admettre que le maximum de *réalisme* était obtenu par le maximum d'illusion, d'artificialité et par conséquent qu'il y avait non seulement contradiction "entre ce que l'on perçoit et ce que l'on sait de la réalité, mais [que] la contradiction s'étend aussi au sein même des données de perception".[55]
Un principe déjà confirmé par les expérimentations des physiologistes du XIXe siècle avait montré que l'oreille n'est pas un simple appareil acoustique transmettant au cerveau les sons tels qu'ils existent à l'extérieur, mais un instrument de codification et décodification d'informations dont l'interprétation résulte du sujet qui les reçoit. Faut-il ajouter encore "réalité physique"? La reproduction sonore rendue possible par les dispositifs acoustiques qui se développent ou apparaissent entre le XIXe et le XIXe siècles est par définition quelque chose qui *re-produit* et par laquelle la perception des "choses n'apparaît plus en termes d'immédiateté, de présence, ponctualité".[56] L'enregistrement électrique et ses applications (au cinéma, au disque) a creusé profondément cette distance.
En réalisant un disque, et en invitant le public à l'écouter comme tel, sans rechercher dans l'audition le souvenir d'une *performance* à laquelle le plus souvent il n'a pas assisté[57], c'est en fait un nouvel *objet sonore* qui s'impose et ouvre une brèche aux objets sonores analysés lors de décennies suivantes par Pierre Schaeffer dans son fameux *Traité des objets musicaux* (1966). Cette nouvelle situation d'écoute qui efface la performance originale en faveur de la copie techniquement reproductible à l'infini est à mettre en relation avec les questionnements liés à l'apparition à la fin du XIXe siècle, de nouveaux *objets, visuels*. L'image photographique – fixe et en mouvement – et les *passages* vers la *modernité*, qui ont très vite attiré l'attention de l'un des plus perçants visionnaires *flâneurs* de l'entre-deux-guerres, Walter Benjamin. Dès les années dix, l'image mouvante interroge les philosophes, les esthètes, les écrivains, les proto-historiens du cinéma et les historiens de l'art.
Pourtant, le son – encore assez peu étudié – soulève des problématiques déjà abordées pour les images animées, d'autant plus lorsqu'il est devenu électrique.
En réalité, sur les pas de Benjamin, nous pourrions affirmer qu'auparavant l'aura de l'événement sonore (musical, chanté, verbal, etc.) était caractérisée par le fait qu'il se réalisait *hic et nunc*, sur scène donc, en présence des spectateurs. Elle existait dans cet *unique* qui déterminait la qualité maximale d'écoute. En suivant ce raisonnement, l'enregistrement analogique électrique sur disque ayant éliminé le référent de départ (*hic et nunc*: la scène ou la performance physique de l'enregistrement acoustique) et, de surcroît, pouvant être reproduit en série, se situe à un degré d'approximation qui ne pourrait pas égaler l'expérience originale. Dans ce contexte, le disque ne pourrait acquérir le statut *d'œuvre artistique* qu'au prix de plusieurs remises en question, avant tout du traditionnel concept d'œuvre d'art en faveur d'un nouveau concept par lequel la scène commencerait à perdre *culturellement* son importance dans le processus de création.
La médiation électrique creusant l'éloignement de l'enregistrement sonore de ses référents "réels" (la scène et la performance) a mis à mal la croyance dans l'illusion de sa reproduction fidèle de la réalité. Par là même, elle a contribué à la formation de l'actuel auditeur du son numérique qui admet désormais – et je dirais même avec une légèreté impensable il y a seulement quelques dizaines années – "le pouvoir de mensonge de la reproduction sonore",[58] son incapacité structurelle d'être fidèle à un réel lui même questionné. Si l'image photographique est encore pour certains le témoin fidèle du réel – la fameuse *trace* que l'on oppose à l'image numérique –, personne de nos jours ne recherche dans l'écoute aussi bien analogique que numérique le "ça a été" barthien, l'illusion de ré-entendre un son "réel". Au plus cette écoute que l'on accepte une fois pour toutes comme étant *virtuelle*, éveille la mémoire et l'imagination de l'auditeur, deux données loin d'être les garantes automatiques du "réel".

Il y a là toute la complexité d'une réflexion dont nous n'avons pas encore toutes les données. Il y a encore quelques dizaines d'années, les analyses sur le son, notamment dans le cinéma des premiers temps et les débuts du parlant, étaient encore tributaires des stéréotypes forgés dans les années vingt. Lors des investigations sur le microphone, en 1996, force me fut de constater que, d'une part, même les nouvelles histoires proposées donnaient une chronologie des événements calquée essentiellement sur la mise en valeur de l'image (également hélas dans les études pourtant si novatrices autour de ce que, depuis le colloque de Brighton, on a défini comme "le cinéma des premiers temps") et, d'autre part, les recherches se situant dans une démarche exclusivement esthétique, qui étudient bien souvent l'analyse des formes et des éléments artistiques en faisant abstraction de l'immense problématique de la double articulation entre paramètres qui échappent à la périodisation – l'*expérience* et la *mémoire* – et les éléments plus palpables, la *connaissance* et les *techniques*.
Les tensions entre art et technique sont de nos jours revigorées par le numérique qui est bien souvent analysé comme un élément de rupture sans précédent dans l'histoire des représentations. Il me paraît important de rappeler que cette *mutation* – et non pas rupture, nuance fondamentale – a été préparée par une autre bien plus substantielle que la "révolution" numérique: l'introduction de l'électricité dans le processus de création artistique. C'est celle-ci qui a marqué le passage définitif du *présentationalisme* de la voix acoustique au *représentationalisme* de la voix médiatisée et par-là même, elle a formé l'auditeur à l'actuelle écoute virtuelle.

Notes

[1] La thèse de doctorat d'abord, complétée par la suite par mon livre, ont retracé ce parcours du microphone.

[2] G. della Porta, *Magiae naturalis libri XX ab ipso authore expurgati et superaucti, inquibus scientiarum naturalium divitiae et delitiae demonstrantur* (Napoli: Salvianum, 1589); A. Kircher, *Phonurgia nova* (New York: Broude Brothers, 1966 [1673]).

[3] Emile Berliner est aussi l'inventeur du disque plat (1887).

[4] Les systèmes de duplication arriveront quelques années plus tard. En France, les frères Pathé passent contrat avec un nommé Casarès pour la mise en place en 1899, à l'usine de Chatou, de copies par pantographe. Cette technique permettait d'obtenir à partir de la lecture d'un cylindre initial (celui utilisé lors de l'enregistrement) la gravure simultanée du cylindre vierge. Cf. H. Chamoux, "La Copie pantographique des cylindres, ou la fortune de M. Casarès", *Le Couplet de la Spef*, n° 2 (september 1998). En 1902, la firme Columbia conçoit un système de duplication des supports basé sur le principe de la galvanoplastie.

[5] Ouvrard est, par exemple, l'un des chanteurs habitués aux planches du music-hall qui refusa de confier sa voix au phonographe. Parmi les écrivains qui auraient pu enregistrer leur voix, mais qui ont choisi de ne pas laisser de traces sonores pour la postérité: Marcel Proust. L'un des premiers films réalisé pour le Kinetophone de Thomas Edison est un excellent témoignage d'une séance d'enregistrement: on y voit Dickson en train de jouer du violon devant un gigantesque pavillon.

[6] Voir *Phonoscopies*, n° 3 (juillet 1993), p. 30.

[7] Les guillemets s'imposent, car l'amplification possible à l'époque était très relative par rapport à l'idée que ce terme recouvre de nos jours. A l'époque il s'agissait plutôt de garder la même intensité de départ vers un auditeur placé plus loin.

[8] Voir "Le Centenaire d'un rencontre: Auguste Baron et la synchronisation du son et de l'image", *1895* (février 1998), p. 80.

[9] C. Aveline, *Arts Phoniques*, n° 3-4 (avril-mai 1928), p. 7.

[10] *L'Illustration* (17 décembre 1927).

[11] *Ibid.*

[12] Publié en 2004 aux Editions du CNRS.

[13] Loin d'être une pratique du "centre", deux études – Martin Barnier, "Le Son dans les salles lyonnaises avant 1914"; Thierry Lecointe, "Sonorisation des films au temps du 'Muet': l'exemple de Nîmes (1896-1913)" – publiées dans G. Pisano, V. Pozner (sous la dir. de), *Le Muet a la parole. Cinéma et performances à l'aube du XX^e^ siècle* (Paris: AFRHC/CNRS, 2005), témoignent de la richesse des formes de sonorisation des projections cinématographiques entre 1896 et 1914.

[14] *La Revue des Machines parlantes*, n° 246 (10 février 1930).

[15] G. Clarence, "L'Enregistrement du Concerto de Manuel de Falla", *La Revue Musicale*, n°106 (juillet 1930), pp. 51-52.

[16] P. Hemardinquer, R. Dumesnil, *Le Livre du disque* (Paris: Etienne Chiron, 1931).

[17] A. Gryzik, "Le Rôle du son dans le récit cinématographique", *Etudes cinématographiques*, n° 47 (1984).

[18] Voir C. Bailblé, *Le Son au cinéma* (Paris: Ministère de l'Education nationale et de la culture, 1993).

[19] E.-A. Sarnette, "Le Microphone et les musiciens", *La Revue des Machines parlantes*, n° 254 (1 octobre 1930).

[20] E. Daphy, "Le Micro à l'église", in C. Petonnet, Y. Delzporte (sous la dir. de), *Ferveurs contemporaines: Textes anthropologiques offerts à Jacques Gutwirth* (Paris: L'Harmattan, 1993), p. 60.

[21] Jacques-Charles, *Cent ans de music-hall* (Paris: Jeheber, 1956), p. 233.

[22] "Dans les coulisses d'une salle d'enregistrement", *Machines Parlantes et Radio*, n° 127 (juin 1930).

[23] R. Arnheim, *Radio* (Paris: Van Dieren Editeur, 2005 [1936]), p. 100.

[24] M. Chion, *La Toile trouée* (Paris: Cahiers du cinéma, 1988), p. 161.

[25] R. Arnheim, *op. cit.*, p. 95.

[26] *Ibid.*, p. 101.

[27] C.A. Gonnet, "Vedettes de disque", *Lectures pour tous* (juillet 1931).

[28] C. Fléouter, *Un siècle de chansons* (Paris: PUF, 1988), pp. 24-25.

[29] R. Arnheim, *op. cit.*, p. 96.

[30] Jacques-Charles, *op. cit.*, p. 231.

[31] *Ibid.*, p. 235.

[32] *Ibid.*, p. 232.

[33] E.-A. Sarnette, "Micro: science inconnue", *La Revue des Machines parlantes*, n° 265 (1 septembre 1931).

[34] J'ai étudié leur situation particulière dans plusieurs textes, notamment dans les textes: "La Chanson au cinéma" et "Le Disque dans les années trente", in D. Pistone (sous la dir. de), *Musiques et Musiciens à Paris dans les années trente* (Paris: Champion, 2000).

[35] *Mon film* (septembre 1929).

[36] Jacques-Charles, *op. cit.*, p. 231.

[37] Je reprends ce classement à F. Albera, A. Gaudreault, "Apparition, disparition et escamotage du 'Bonimenteur' dans l'Historiographie française de cinéma", in G. Pisano, V. Pozner (sous la dir. de), *op. cit.*, pp. 167-199.

[38] Selon plusieurs spécialistes du disque, la première apparition du micro sur la scène date de 1936, lors d'un concert de Jean Sablon.

[39] Tous ces dispositifs mixtes ont été mis en lumière grâce aux travaux du groupe "Le Muet a la parole". Voir G. Pisano, V. Pozner (sous la dir. de), *op. cit.*

[40] R. Altman, "Cinema Sound at the Crossroads: A Century of Identity Crises", in D. Nasta, D. Huvelle (sous la dir. de), *Le Son en perspective: nouvelles recherches/New Perspectives in Sound Studies* (Bruxelles: Peter Lang, 2004), p. 16.

[41] A.-M. Faux (sous la dir. de), *Jean-Marie Straub, Danièle Huillet. Conversations en archipel* (Milano-Paris: Mazotta/Cinémathèque française, 1999); D. Païni, Ch. Tesson (sous la dir. de), *Jean-Marie Straub, Danièle Huillet - Hölderlin, Cézanne* (Paris: Antigone, 1990); F. Albera, O. Aslan, J. Bablet et al., *Le Film de théâtre* (Paris: CNRS, 1997).

[42] R. Bonamy, *Murmure* (Propos recueillis lors d'une intervention publique à l'occasion d'une rétrospective consacrée à Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, Noce Espace Magnan, avril 2004).

[43] M. Combes, "A présent", in A.-M. Faux (sous la dir. de), *op. cit.*, p. 56.

[44] "Syncope": qui se caractérise par un écart entre son et image, plutôt qu'une soudure (synchrèse). Voir V. Campan, *L'Ecoute filmique, écho du son en image* (Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 1999).

[45] *Causerie*, Salon d'Automne, 19 novembre 1930, in Archives BIFI, G. D. 1088, p. 9.

[46] *La Résidence sociale*, 19 novembre 1927, in Archives BIFI, GP 1033.

[47] N. Burch, "Du muet, le parlant", in B. Christian (sous la dir. de) *Le Passage du muet au parlant: panorama mondial de la production cinématographique. 1925-1935* (Toulouse: Cinémathèque de Toulouse/Editions Milan, 1988), p. 60.

[48] J. Crary, *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIX*[e] *siècle* (Nîmes: Jacqueline Chambon, 1994 [1990]), p. 73.

[49] W. Benjamin, "Sur quelques thèmes baudelairiens", in Id., *Poésie et révolution* (Paris: Dossier des Lettres Nouvelles, 1971), p. 180.

[50] N. Burch, *La Lucarne de l'infini* (Paris: Nathan, 1991), p. 37.

[51] L'illusion n'étant plus une nécessité à la légitimation culturelle de l'enregistrement sonore (le numérique ayant ultérieurement creusé ce processus), ces deux concepts ont progressivement disparu. Actuellement, le débat qui essaye de s'imposer vise à définir la prise de son et l'enregistrement comme une œuvre musicale à part entière et non comme une simple reproduction technique d'une prestation musicale réalisée sur scène, et par conséquence à donner une reconnaissance artistique au métier de technicien du son. L'ingénieur du son est-il un créateur au même titre qu'un interprète ou un simple reproducteur de musique? Vaste débat lancé autour des années quatre-vingt au moment même où le numérique commençait à s'imposer dans les studios d'enregistrement sonore – et encore d'actualité de nos jours.

[52] M. Chion, *Musiques médias et technologies* (Paris: Flammarion, 1994), p. 74.

[53] A. Hennion, "La Prise de son: une redéfinition de l'unité musicale", *Vibrations*, n°5, 1987.

[54] W. Benjamin, "L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction technique", in Id., *op. cit.*, p. 196.

[55] R. Dario, *L'esperienza cinematografica* (Firenze: Barbera, 1965), p. 163 (c'est moi qui traduit).

[56] Termes que Jonathan Crary attribue exclusivement aux dispositifs de vision mais qu'il peuvent également être applique pour les dispositifs sonores; J. Crary, *op. cit.*; Id., *Suspension of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1999).

[57] Ceci est encore plus valable de nos jours: combien d'auditeurs ont eu la chance d'assister aux concerts mythiques? Très peu par rapport aux auditeurs de disques, tendance qui s'est d'autant plus creusée avec Internet.

[58] C. Rosset, *Fantasmagories. Suivi de Le réel, l'imaginaire et l'illusoire* (Paris: Les Editions de Minuit, 2006), p. 53.

Chiara Caranti, Università di Bologna

Ingranaggi infernali: come la tecnologia segna il passo nella storia del cinema

There is a saying that character is destiny.
In film, technology formulates character.[1]

Il cambiamento tecnologico è spesso visto come un evento che mina la sicurezza e la stabilità di un sistema, e che richiede l'acquisizione di conoscenze e capacità nell'utilizzo, ridefinizione ed ideazione di sistemi che ne portino a frutto le potenzialità.
Le battaglie tecnologiche, nella storia del cinema, sono certamente tra le più avvincenti e pericolose: la rapida evoluzione del settore ha lasciato dietro di sé numerose tracce, i brevetti, testimonianze dirette della rilevanza (numerica e qualitativa) che ogni aspetto della tecnica ha ricoperto nel corso del tempo.
La portata innovativa di alcuni ritrovati, talvolta sperimentati per caso o pensati per applicazioni non connesse alla cinematografia, ha finito per rivoluzionare profondamente il sistema produttivo e con esso il modo stesso di concepire il film; allo stesso modo, alcune scoperte, inizialmente considerate all'avanguardia e destinate al successo, si sono rivelate completamente fallimentari.
A prescindere dai risultati, comunque, la sperimentazione e l'innovazione tecnica finiscono per influenzare il modo di fare cinema in tutti i suoi aspetti: la logica produttiva che si modifica negli anni, adattandosi appunto al progresso tecnologico, ha un ruolo molto rilevante in tutti quelli che sono gli aspetti più "visibili" del film, dal soggetto alla sceneggiatura, fino al risultato finale della messa in scena e di tutte quelle che vengono definite come fasi post-produttive.
Di questo progresso non sempre rimane memoria: molte innovazioni tecniche non si vedono sullo schermo, rimangono nascoste fra i meccanismi di un proiettore o di una macchina da presa, nei laboratori di sviluppo e stampa, o nell'hard-disk di un computer. Nondimeno, ogni spettatore percepisce tali cambiamenti, finisce per decretarne il successo o l'insuccesso, ed è egli stesso attore e fruitore del cambiamento tecnologico.
Il presente contributo si propone di analizzare alcuni momenti salienti della storia del cinema attraversati da importanti cambiamenti tecnologici, al fine di verificare l'esistenza effettiva di una corrispondenza temporale fra, appunto, l'innovazione ed il suo sfruttamento. Tenendo ovviamente conto dell'inevitabile scarto che si produce fra l'elaborazione di un ritrovato e la sua implementazione, si cercherà di stabilire se e come la tecnica

cinematografica abbia un peso all'interno delle periodizzazioni ormai canonizzate nella storia del cinema, se vada invece considerata come un aspetto a sé stante, oppure se possa avere un ruolo in una eventuale riconsiderazione delle datazioni stabilite dagli storici.

Analizzando la questione dal punto di vista della storia della tecnica, infatti, le periodizzazioni classiche della storia del cinema (come ad esempio il passaggio dal muto al sonoro, l'utilizzazione dei grandi formati e delle attrezzature leggere) finiscono per risultare alquanto arbitrarie, o meglio, non tengono conto del fatto che le innovazioni tecnologiche hanno avuto, ed hanno tuttora, un "tempo di incubazione" molto più lungo dei pochi anni che vengono considerati come i momenti cardine di un determinato cambiamento produttivo, tecnico ed estetico.

Vero è anche che la storia del cinema analizza per lo più il risultato finale di questa catena evolutiva, ed anche quello più importante, ovvero il film: e per dividere la storia in periodi determinati si tracciano linee temporali che coincidono, grosso modo, con l'affermazione (in termini di quantità) del prodotto filmico sul mercato.

Vi sono alcuni momenti di cambiamento tecnologico che vanno considerati come vere e proprie cesure rispetto ai periodi precedenti, e che non possono non segnare il passaggio da un'"era" ad un'altra: lo studio della tecnica cinematografica mette tuttavia in luce come i momenti di cambiamento vadano in realtà considerati in modo più fluido ed elastico, non come momenti di rottura ma come momenti di continuità e graduale evoluzione delle conoscenze messe in gioco, tenendo anche conto di un fattore fondamentale spesso trascurato: quello della stretta dipendenza della tecnica dall'industria, e quindi dalla storia economica.[2]

Numerosi sono gli esempi che testimoniano di come l'evoluzione tecnologica applicata al cinema vada considerata non come un sistema chiuso di invenzioni a sé stanti, bensì come un sistema aperto di mutuazione da un campo del sapere ad un altro:

> *Carattere peculiare dei vari problemi cinematografici è il grande impiego che in essi deve farsi di tecniche diversissime. Ed infatti se è necessaria per la cinematografia una meccanica di precisione, che permetta la costruzione dei delicati rotismi delle macchina da presa e da proiezione, è anche indispensabile che l'ottica sia sviluppata con grande perfezione; d'altra parte il complesso dei fenomeni acustici deve essere pienamente dominato, per la buona registrazione e riproduzione, contemporaneamente a conoscenza molto profonda di svariate questioni elettrodinamiche.*[3]

Non sarà possibile, in questa sede, la trattazione esaustiva di ogni singolo aspetto tecnico legato alle innovazioni descritte, a causa dell'estrema complessità di alcuni ritrovati ed anche dell'elevato numero dei documenti relativi ai ritrovati in questione: la mole di materiali cartacei relativi alle invenzioni nel campo della cinematografia si è rivelata, durante le ricerche, quantitativamente molto rilevante, ed ha portato alla redazione delle considerazioni fatte in questa sede, ovvero di un registro dei brevetti rilasciati in Italia dal 1894 al 1945.[4]

Il regesto delle invenzioni registrate in Italia ha consentito di fornire una datazione precisa ai ritrovati più importanti per la tecnica cinematografica, ma anche di valutarne il peso in termini di quantità, di originalità e di provenienza. Allo stato attuale delle ricerche è ancora in corso l'analisi dettagliata e la sistematizzazione di tali brevetti in campi applicativi che possano facilitare la consultazione: tuttavia è possibile trarre alcune conclusioni in merito ai periodi in cui le innovazioni assumono rilevanza nel panorama della ricerca tecnologica internazionale, e verificarne il perfezionamento durante gli anni.

La consultazione del registro dei brevetti[5] ha messo in luce un aspetto interessante della storia della tecnica cinematografica, che mette in discussione, come detto, le periodizzazioni canoniche della storia del cinema: molte delle invenzioni cioè comunemente considerate tipiche del dopoguerra, come ad esempio l'affermazione dei formati panoramici o delle attrezzature leggere, sono in realtà brevettate già negli anni Trenta o addirittura nel decennio precedente.[6] Allo stesso modo, l'invenzione del sonoro non risale alla fine degli anni Venti, bensì addirittura ai primi anni del XX secolo.

Come si diceva, non c'è nulla di nuovo nel fatto che un'invenzione necessiti di anni per riuscire ad avere un'applicazione sul mercato: va tuttavia ribadito come però tali innovazioni finiscano per avere, anche se non sfruttate nell'immediato, un peso sull'evoluzione tecnologica e conseguentemente industriale del settore cinematografico, modificandone gradualmente le strutture. Ciò che insomma si vede sullo schermo e viene percepito come novità non è che in realtà l'ultimo stadio di ricerche che hanno già inciso sulla produzione e sull'orientamento del mercato.

Emblematico è, come già accennato, il caso del cinema sonoro: già nel 1905 Oskar Messter brevetta un dispositivo di sincronizzazione di un fonografo con la pellicola cinematografica,[7] aprendo così la strada ad un campo di ricerca che sarà uno dei più praticati fino alla metà degli anni Venti. Solo in Italia, negli anni Dieci, circa un terzo delle invenzioni brevettate riguarda sistemi di sonorizzazione o sincronizzazione della pellicola:[8] inoltre, alcune di esse furono effettivamente prodotte e messe sul mercato per la produzione di film che riproponevano prevalentemente arie di opere liriche.

La necessità di conferire il suono alle immagini porta peraltro all'elaborazione di brevetti che descrivono macchine atte a produrre suoni e rumori; dal punto di vista tecnico il loro funzionamento è piuttosto semplice, e si basa sull'attrito prodotto dagli ingranaggi messi in movimento.[9] Questi esempi mettono dunque in luce come l'industria cinematografica e conseguentemente il pubblico fossero in teoria già pronti per l'introduzione di una nuova tecnologia: di questi trovati c'è traccia nelle riviste e nei giornali, segno, dunque, che tali esperimenti non rimanevano confinati in studi e laboratori ma avevano una risonanza ed un seguito.[10]

Sulla scia dello sviluppo delle tecnologie di stampa su disco, i primi esperimenti non solo di sincronizzazione ma anche di registrazione di suoni su pellicola risalgono alla prima metà degli anni Dieci: nel 1913 viene registrato un brevetto di Eugène Lauste, che elabora un sistema di registrazione simultanea di suoni ed immagini su pellicola[11] e che apre la strada a numerose altre invenzioni incentrate sullo stesso campo d'applicazione.

Il motivo per cui esse non furono ampiamente sfruttate non è ascrivibile dunque ad una carenza di conoscenze tecniche per la realizzazione di sistemi atti alla sincronizzazione: si può anzi sostenere che l'esigenza di "dare voce" al cinema sia, come si è visto, già ben radicata. Ciò che rende questa tecnologia, per così dire, immatura è la complessità di realizzazione di tali ritrovati, che si basavano su forme di trasmissione del movimento e traduzione di impulsi di natura prevalentemente meccanica e non elettronica.

La vera svolta nell'elaborazione di sistemi di sonorizzazione della pellicola, dunque, non riguarda l'elaborazione di trovati originali, che già erano stati ideati e pensati, ma l'evoluzione di un settore della tecnica che si rivela di importanza fondamentale nella storia del cinema: quello dell'elettricità e dell'elettronica.[12] Solo grazie allo sviluppo di congegni che riescono a trasformare l'energia elettrica in energia meccanica si compie il passo che determina non solo il perfezionamento dei meccanismi di sonorizzazione della pellicola, ma anche e soprattutto la risoluzione di uno dei maggiori problemi legati alla trasmissione del suono, ovvero l'amplificazione.

Lo sviluppo di conoscenze che ampliano il settore dell'elettrotecnica comincia a farsi strada già all'inizio degli anni Venti, ed è proprio questo il decennio in cui si manifestano le scoperte più importanti destinate ad influenzare la storia del cinema: al 1923, ad esempio, risale uno dei primi brevetti riguardanti l'incisione del suono su pellicola,[13] denominato poi *TriErgon* e destinato ad aprire la strada alle ricerche successive, almeno nell'ambito dell'industria tedesca.

Va inoltre citato un altro inventore italiano, Giovanni Rappazzo, che già nel 1921 brevetta un rudimentale apparecchio di incisione del suono su pellicola che sembra anticipare le ricerche condotte negli Stati Uniti da Lee De Forest, considerato uno dei protagonisti della "rivoluzione sonora",[14] le cui scoperte consentiranno lo sviluppo e la concorrenza dei sistemi di sonorizzazione statunitensi rispetto a quelli europei.

Questi veloci esempi mettono dunque in luce come la data di nascita del cinema sonoro sia una questione tutt'altro che semplice: il cinema sonoro nasce, dal punto di vista della tecnica, pochi anni dopo l'invenzione

della macchina da presa e proiezione, e le tecnologie necessarie a perfezionarlo hanno paradossalmente molto più spazio brevettuale anteriormente a quella data che non successivamente.

Dall'inizio degli anni Trenta, invece, l'aspetto di maggiore interesse non si trova tanto nelle invenzioni depositate, ma nei depositari di tali invenzioni: scompaiono quasi del tutto gli inventori singoli, che lasciano spazio alle società elettriche di maggiore calibro, quali Western Electric, Westingshouse, Siemens&Halske, Marconi's Wireless Company ed RCA. Società come Tobis Klangfilm, Metro Goldwin Mayer e Fox, invece, hanno meno rilevanza brevettuale, anche se vengono citate come le depositarie dei sistemi di sonorizzazione esistenti: questo dato fa emergere come la diffusione di una tecnologia diventi rilevante quando cominciano ad esistere specializzazioni strettamente settoriali all'interno delle aziende, che consentono di progredire nel perfezionamento di un determinato meccanismo. Le conoscenze messe in gioco sono comunque il frutto di uno scambio costante fra le ricerche e i settori produttivi, e non possono venire considerate come aspetti slegati dall'evoluzione di altri settori, come in questo caso l'elettrotecnica.

Lo sviluppo della tecnologia legata al suono non è che un esempio di come la periodizzazione di determinate invenzioni vada considerata su un arco di anni più lungo di quello che comunemente accade; inoltre, come si vedrà, le innovazioni tecniche in uno specifico settore finiscono per influenzare irrimediabilmente anche altri campi di applicazione.

Non è infatti un caso che, proprio dall'inizio degli anni Trenta, anche società apparentemente impegnate, ad esempio, nello sviluppo e nella stampa depositino brevetti inerenti alle modalità di incisione del suono sulla pellicola,[15] mentre le società elettrotecniche si dedicano prevalentemente al perfezionamento dei sistemi di ripresa e proiezione e, successivamente, di amplificazione: la progressiva divisione dei settori di lavoro diviene dunque un indice temporale dello stato di sviluppo del ritrovato. In base ai brevetti schedati, si può sostenere che la tecnologia del sonoro giunga alla "maturità" solo agli inizi degli anni Quaranta, quando le ricerche finalizzate ai brevetti divengono più specifiche e legate a precisi campi di applicazione.

Ben più complessa è l'analisi dell'evoluzione tecnologica ed industriale di altri aspetti legati alla tecnica cinematografica, quali ad esempio l'evoluzione dei formati: in questo campo, fino al 1945, le invenzioni di società di sviluppo e stampa coesistono con quelle di società legate, ad esempio, all'ottica ed alla fotografia.[16]

Addentrarsi nella storia dei formati per proiezione cinematografica è argomento molto complesso e di lunga trattazione, non approfondito appieno nel corso delle presenti ricerche;[17] vi è tuttavia un aspetto che, per la sua estrema diffusione a livello brevettuale, merita di essere accennato.

È ormai assodato che la nascita dei formati panoramici precede di ben due decenni il loro avvento sullo schermo, e che gli studi sull'ampliamento dell'immagine proiettata sono arrivati ad un buon livello di perfezionamento già alla fine degli anni Venti.[18] La maggior parte dei brevetti schedati, tuttavia, si dedica ad una innovazione che viene storicamente e genericamente fatta risalire agli anni dell'avvento dei formati panoramici, innovazione che non avrà però successo, alla stessa stregua di molte altre, come ad esempio il 3D.

Il principio fisico che determina la visione in profondità, infatti, si basa su conoscenze ben note alle industrie produttrici di componenti ottiche molto prima del suo sviluppo nel campo cinematografico:

> *The human ability to perceive depth visually is dependent on the fact that our two eyes see two slightly different images due to their lateral off-set.*
> *The difference in angular perspective caused by this lateral eye off-set is the key for the brain to perceive a three-dimensional image. Obviously, the vision of both eyes must be intact. This ability is known as steroscopic visione or three-dimensional vision. [...] Techniques for recording and reproducing stereoscopic images are recorded and reproduced for the left and right eye respectively.*[19]

La questione della visione tridimensionale, o stereoscopia, produce una consistente attività brevettuale già dagli inizi del Novecento: infatti, essa non è strettamente legata alla diffusione del cinematografo, ma trova applicazione, ad esempio, nella fabbricazione di cartoline e fotografie; la diffusione di brevetti che applicano il principio della stereoscopia alle macchine da ripresa e proiezione subisce però un rapido incremento già prima della Grande guerra.[20]
A differenza di altri ritrovati, poi, sembra che tale innovazione tecnica sia già discussa e trattata in riviste e pubblicazioni non specificatamente di settore:

> *Gli orizzonti del Cinematografo si allargano senza misura e abbracciano tutt'un grande mondo pieno di meravigliose promesse. Il sogno diventa certezza. Per merito di una ingegnosa invenzione stereoscopica, lo schermo sembra aver finalmente conquistato la terza dimensione. I personaggi, le cose, vi appariranno come nella vita, Non più immagini piatte: ma immagini di volumi su dei piani ove l'aria circola: dove la prospettiva non è più una convenzione sotto qualche aspetto geometrico, ma la verità stessa delle distanze. Il rilievo nel cinematografo è il pugno di Pigmalione sullo schermo dove Galatea è prigioniera. Ecco: ella s'avanza. È bella. È giovane. È piena di vita e seduzioni. Forse potremo toccarla.*[21]

Se all'inizio degli anni Trenta tale innovazione veniva già percepita come esistente ed utilizzabile, suscitando l'interesse non solo di tecnici ma anche di registi ed intellettuali, sarebbe dunque necessario non confinarla, come spesso si è fatto, ad un periodo storico conchiuso e ben delineato: lo sviluppo del formato panoramico, insomma, non andrebbe fatto risalire agli inizi degli anni Cinquanta, bensì ad almeno vent'anni prima, quando non solo la tecnica risultava perfezionata a sufficienza, ma era stata anche appieno compresa dai suoi possibili fruitori (figg. 1-2).
E il vero motore per lo sviluppo della tecnologia tridimensionale e panoramica sembra avere marginalmente a che fare con le esigenze di rinnovamento dell'industria cinematografica del dopoguerra: l'industria cinematografica, infatti, pare sfruttare ritrovati già esistenti ed ampiamente implementati durante la guerra.
Il "periodo d'oro" dei brevetti legati al cinema ed alla fotografia risale agli anni 1935-1941, anni che vedono il netto incremento di brevetti incentrati sul miglioramento dei meccanismi di trascinamento di apparecchi da ripresa e proiezione, di obiettivi e sistemi ottici. Molte applicazioni vengono specificatamente concepite e brevettate per usi bellici: la questione della visione tridimensionale, ad esempio, sembra proprio nascere dalla necessità di rendere più precise le mappature, così come l'elaborazione di formati panoramici serviva ad ampliare la visione delle zone di interesse militare e a migliorare le azioni di addestramento.[22]
Sempre a questo periodo, ma anche agli anni precedenti il primo conflitto mondiale, risale l'incremento di brevetti per attrezzature da ripresa e proiezione più leggeri, maneggevoli e di piccole dimensioni: anche il cinema "libero" e liberato dalle grandi case di produzione degli anni Cinquanta e Sessanta, insomma, è figlio di guerre sanguinose.
I pochi esempi accennati in questa sede, dunque, mettono in luce come la storia delle innovazioni tecnologiche nel cinema vada meglio interrogata e compresa. La storia del cinema attraverso la tecnica lascia intravedere la possibilità di una nuova concezione dei periodi storici che la definiscono e la racchiudono, i quali andrebbero considerati non come entità conchiuse, ma come momenti di comunicazione, scambio ed anche sovrapposizione di idee e scoperte appartenenti ad epoche precedenti e successive. I brevetti registrati mostrano tale caratteristica, e sono ascrivibili ad un determinato periodo solo per la data che portano impressa, ma non per le potenzialità tecniche che, come si è visto, influenzano, anche a distanza di molti anni, altre tecnologie, industrie, saperi e culture.

Illustrazioni

1. Roberto Omegna, *Apparecchio stereoscopico per la presa, la visione e la proiezione di immagini cinematografiche*. Riproduzione dell'illustrazione accompagnante la richiesta di brevetto n. 222087. *Bollettino di proprietà intellettuale*, n. 1 (1923), p. 68, in A. Friedemann (a cura di), *I brevetti del cinema muto torinese* (Torino: Associazione F.E.R.T., 2005), p. 433.

2. Clemente Diena, *Apparecchio per la visione stereoscopica di pellicole cinematografiche*. Riproduzione dell'illustrazione accompagnante la richiesta di brevetto n. 225350. *Bollettino di proprietà intellettuale*, n. 5 (1925), p. 516, in A. Friedemann (a cura di), *I brevetti del cinema muto torinese* (Torino: Associazione F.E.R.T., 2005), p. 445.

Note

[1] S. Huntley, "Sponable's Cinemascope", *Film History*, n. 3 (1993), p. 319.

[2] Non si approfondirà in questa sede la questione dei rapporti fra industria tecnica, industria cinematografica ed andamento economico di altri settori industriali; va comunque precisato che ogni innovazione tecnologica e la sua diffusione sul mercato seguono meccanismi prevalentemente determinati dalla situazione di sviluppo economico nel momento storico analizzato.

[3] Dall'introduzione di A. Corelli, E. Costa, *Il Cinelibro (passo ridotto)* (Milano: Hoepli, 1942), p. XIII.

[4] A. Friedemann, C. Caranti (a cura di), *Dizionario dei brevetti di cinema e fotografia rilasciati in Italia. 1894-1945* (Torino: Associazione F.E.R.T., 2006).

[5] Per approfondimenti sulla storia dei brevetti, la loro composizione e l'*iter* di riconoscimento istituzionale, si veda A.P. Bidolli, "Invenzioni e attività brevettuale: un percorso di ricerca nelle carte dell'Archivio Centrale dello Stato", in A. Friedemann, C. Caranti (a cura di), *op. cit.*, pp. 7-12.

[6] Va precisato che il regesto dei brevetti depositati in Italia non sempre fornisce la data esatta ed effettiva di una invenzione: la richiesta di riconoscimento di un brevetto in un paese straniero deve infatti avvenire almeno un anno dopo la richiesta nel paese d'origine. Per approfondimenti sui trattati di convenzione brevettuale fra i paesi, si veda A. Ilardi, *Manuale dei trattati di proprietà intellettuale* (Bologna: Zanichelli, 1999), pp. 3-8. Inoltre non è detto che tutti i brevetti internazionali siano stati allargati anche all'Italia, visto che, nei decenni considerati, il Paese non rappresentava un terreno fertile per la commercializzazione dei prodotti a causa del suo carente livello industriale e tecnologico.

[7] Cfr. A. Friedemann, C. Caranti (a cura di), *op. cit.*, p. 58.

[8] Cfr. C. Caranti, "Innovazioni nella tecnica cinematografica: i brevetti italiani", in M. Canosa, G. Carluccio (a cura di), *Cinema muto italiano: tecnica e tecnologia*, vol. II (Roma: Carocci, 2006), p. 23.

[9] Per approfondimenti, si veda S. Bottomore, "An International Survey of Sound Effects in Early Cinema", *Film History*, n. 4 (1999). Sulla diffusione di tali apparecchi, si veda inoltre G. Vincenzoni, *La Cinematografia* (Milano: Sonzogno, 1914), p. 50.

[10] Emblematico è il caso di Lorenzo Magnifico, che viene riportato come l'inventore, già nel 1908, di un Fotofonografo che riproduce tramite una cellula fotoelettrica il suono sulla pellicola. Non vi è però traccia di tale invenzione nei brevetti schedati. Per approfondimenti, si veda A.G. Bragaglia, *Il film sonoro* (Milano: Corbaccio, 1929), pp. 73-77.

[11] Brevetto n. 133913; cfr. A. Friedemann, C. Caranti (a cura di), *op. cit.*, p. 127. L'invenzione sembra

sia stata elaborata qualche anno prima, ma l'incisione del suono sulla pellicola comprometteva gravemente lo spazio riservato all'immagine: cfr. M. Calzini, *Storia tecnica del film e del disco* (Bologna: Cappelli, 1991), p. 123.

[12] Cfr. M. Calzini, *op. cit.*, p. 60.

[13] Cfr. *Bollettino di proprietà intellettuale*, nn. 19-24 (1923), p. 595. Si riporta il brevetto n. 225893, depositato in Germania da Joseph Engl, Hans Vogt e Massole Joseph: "Procedimento per sviluppare e copiare pellicole con registrazioni di suoni". I tre inventori si erano distinti, già negli anni precedenti, per numerose invenzioni relative alla sincronizzazione della pellicola.

[14] Per approfondimenti, si veda A. Navantieri, "Tracce sonore. Giovanni Rappazzo inventore", in M. Canosa, G. Carluccio (a cura di), *op. cit.*, pp. 72-73.

[15] Tra il 1930 ed il 1933, ad esempio, le società Gevaert e Kodak depositano numerosi brevetti inerenti a stabilizzatori e sensibilizzatori fotografici atti a migliorare le modalità di incisione del suono su pellicola – che all'epoca non aveva ancora raggiunto una standardizzazione nel procedimento – e che potevano basarsi sul meccanismo di incisione a densità variabile o ad area variabile. Tale distinzione sopravvive fino agli anni Quaranta; per alcuni esempi, si veda A. Friedemann, C. Caranti, (a cura di), *op. cit.*, p. 386 (brevetti n. 297384, 297352), p. 472 (brevetto n. 331943), p. 447 (brevetto n. 322032). Per approfondimenti sulle due modalità di incisione del suono, si veda inoltre M. Calzini, *op. cit.*, pp. 134-135.

[16] La Zeiss, ad esempio, fino agli inizi degli anni Quaranta produce proiettori completi, e non solo componenti relative all'obiettivo ed alle lenti per macchine da presa e proiezione; cfr. A. Friedemann, C. Caranti (a cura di), *op. cit.*, p. 611, p. 616.

[17] Per approfondimenti sulla storia della standardizzazione dei formati, si veda G.L. Farinelli, N. Mazzanti, "Metodologie del restauro cinematografico", in Id. (a cura di), *Il cinema ritrovato. Teoria e metodologia del restauro cinematografico* (Bologna: Grafis, 1990), pp. 49-51; T. Sætervadet, *The Advanced Projection Manual* (Bruxelles: Norwegian Film Institute-FIAF, 2006), pp. 63-70.

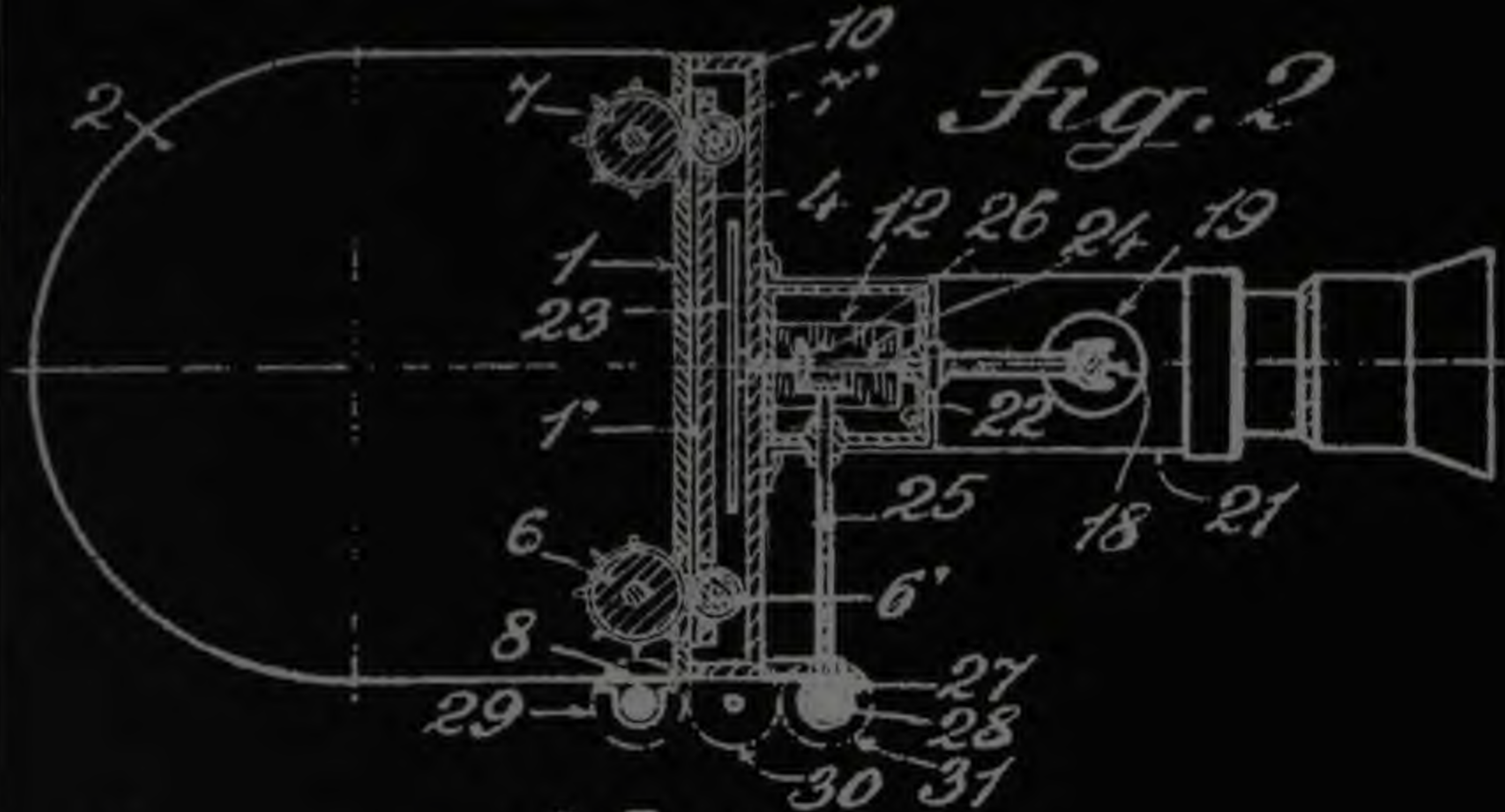
[18] Per approfondimenti, si veda J.J. Meusy (a cura di), *Le Cinémascope entre arte et industrie* (Parigi: AFRHC, 2003); per quello che invece riguarda il funzionamento di altri formati panoramici vi sono numerosi contributi. I più esaustivi, anche se datati per certe specifiche tecniche, sono A. Petrucci (a cura di), *Cinemascope, Vistavision, Cinerama* (Venezia: Edizioni dell'Ateneo, 1955); P. Uccello, *Il cinema. Tecnica e linguaggio* (Alba: Edizioni Paoline, 1966), pp. 433-479. Una esauriente trattazione, seppure finalizzata alla proiezioni di tali formati, è reperibile in T. Sætervadet, *op. cit.*, pp. 74-97.

[19] T. Sætervadet, *op. cit.*, p. 167.

[20] Dai brevetti registrati negli anni Dieci e Venti sono reperibili molti elaborati depositati sia da aziende avviate nel settore, *in primis* la Zeiss, ma soprattutto da singoli inventori: tale dato denota come il bagaglio tecnico relativo a questo campo di applicazione fosse diffuso e ben presente anche ai non addetti ai lavori, e probabilmente fosse già fruibile in alcune, seppur rudimentali, applicazioni. A titolo di esempio si veda A. Friedemann, C. Caranti (a cura di), *op. cit.*, p. 158 (brevetto n. 150998, depositato dall'Itala Film), p. 185 (brevetto n. 170147), p. 217 (brevetto n. 189394, depositato dalla Zeiss), p. 221 (brevetto n. 191595).

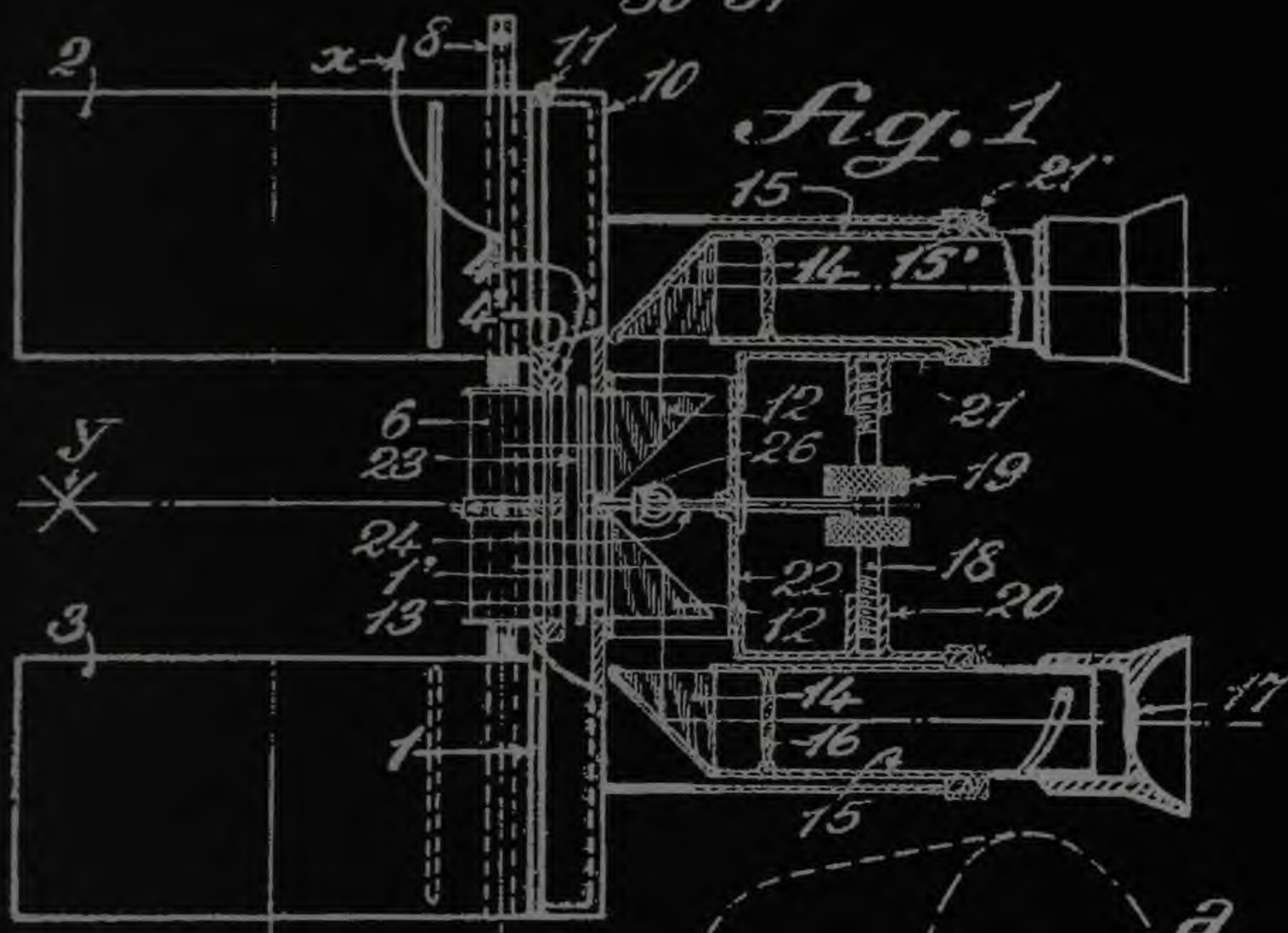
[21] G. Lega, *Il Fonofilm* (Firenze: Alfani e Venturi, 1932), p. 55.

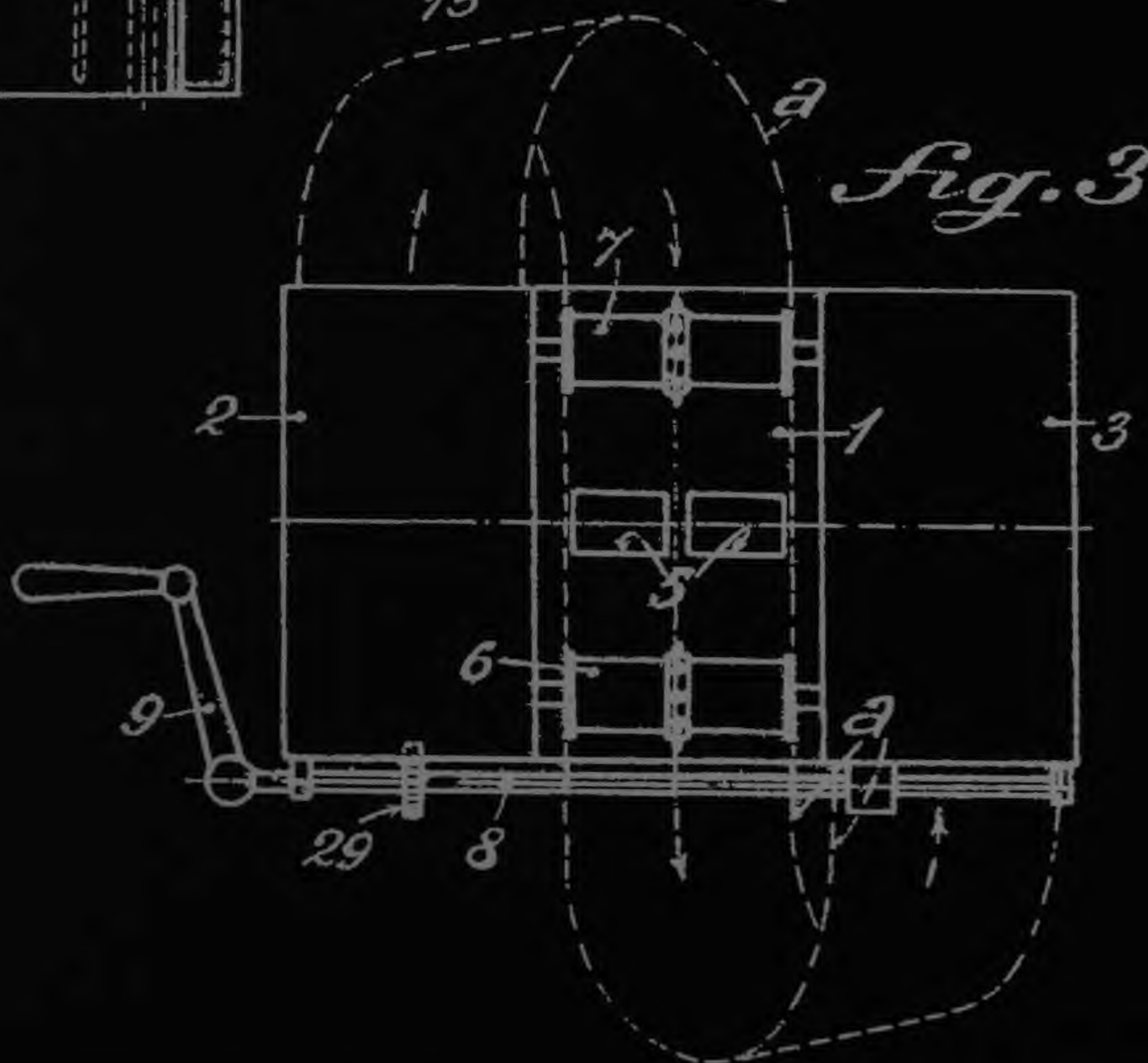
[22] Cfr. M. Bernardo, *La macchina del cinematografo* (Torino: Gruppo Editoriale Forma, 1983), p. 196; S. Huntley, *op. cit.*, p. 302.

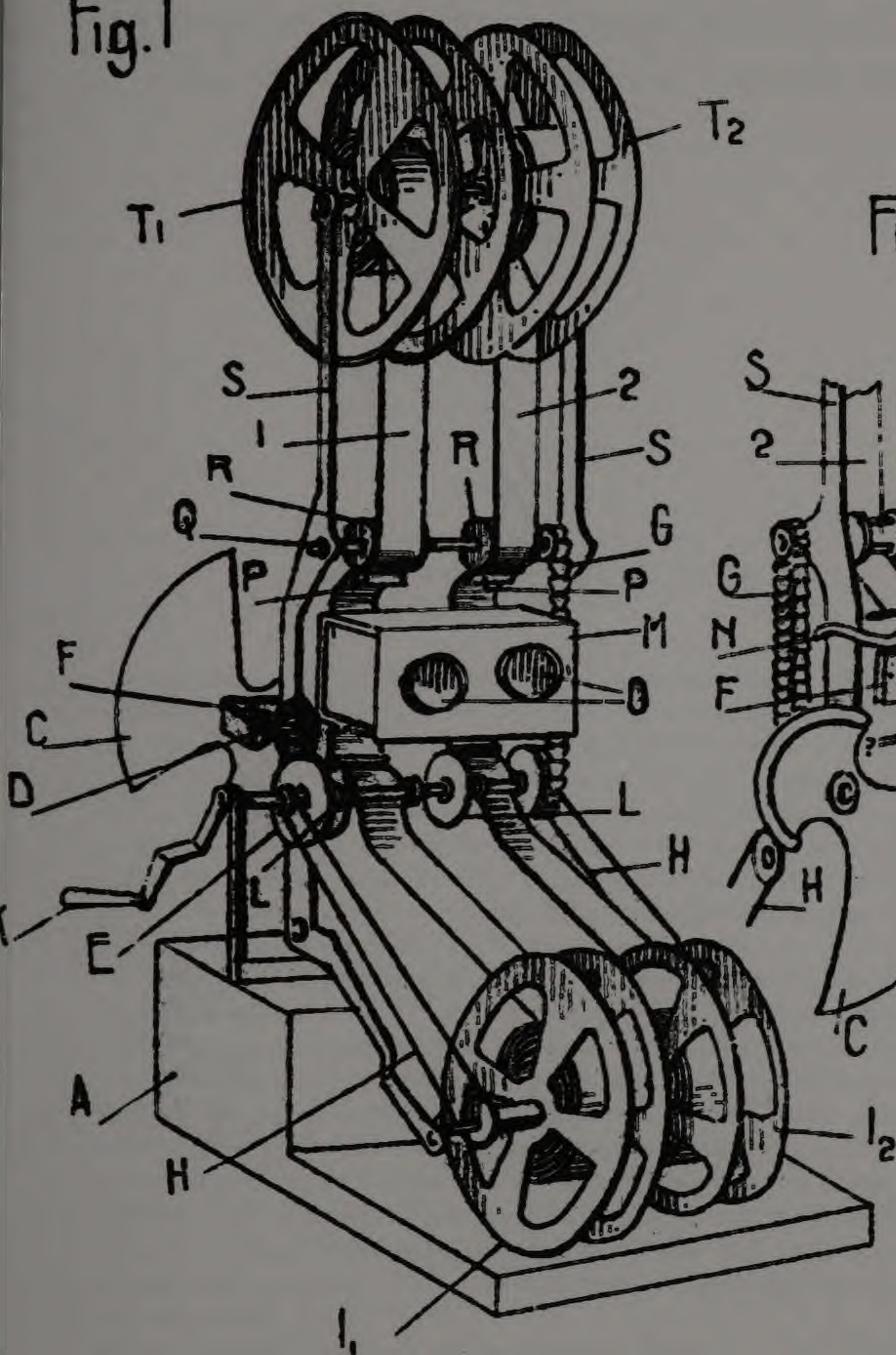

Fig. 2
2
7
10
x'
4
12
26
24
19
1
23
22
1'
25
18
21
6
6'
8
27
29
28
30
31

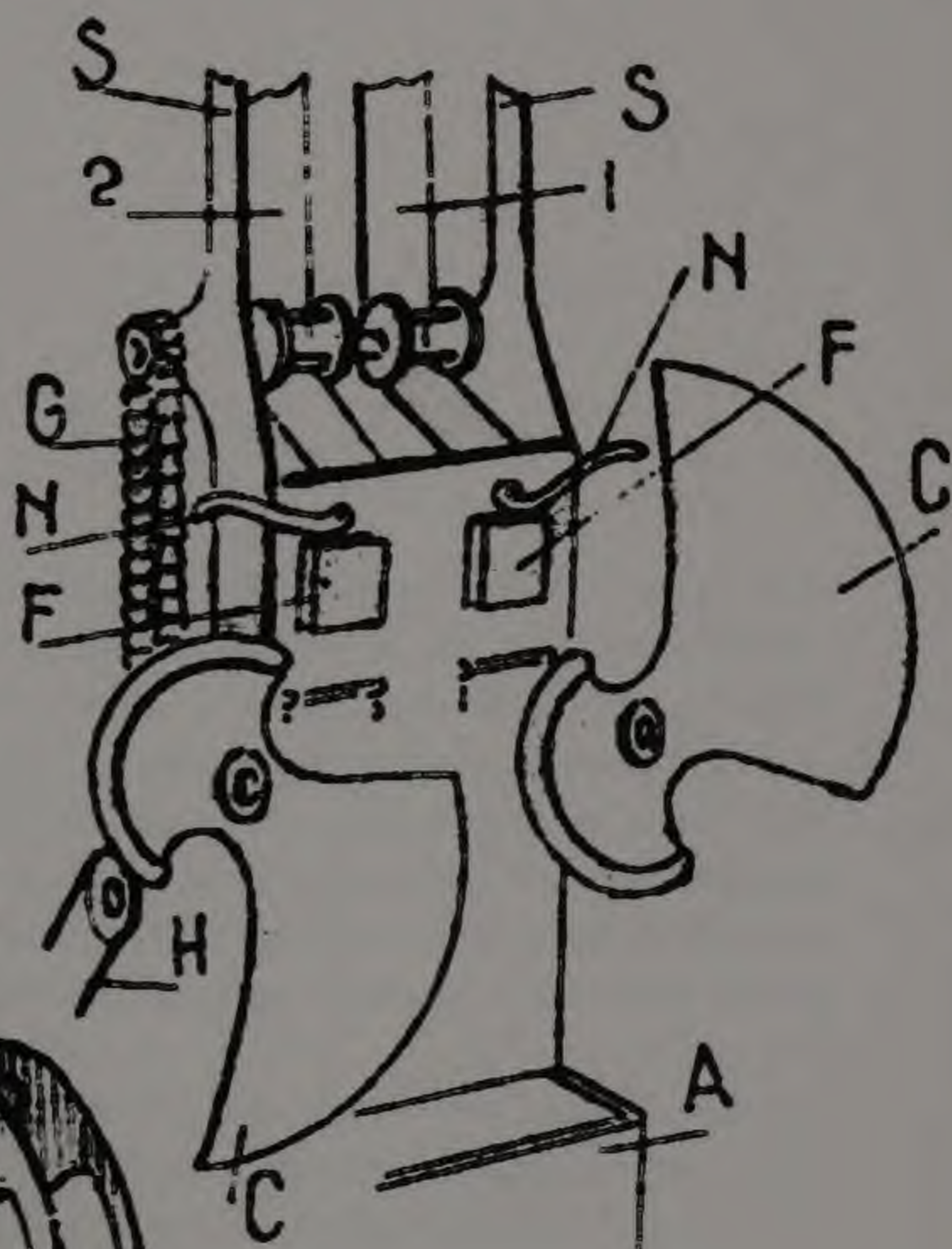

a
p
s
d

Fig. 4


2
x
8
11
10
Fig. 1
15
21'
14
15'
4
4'
12
21
6
y
23
26
19
24
1'
22
18
20
13
12
3
14
17
16
1
15


a
Fig. 3
7
2
1
3
5
6
9
a
29
8


Fig. 1
T2
T1
S
2
1
R
S
R
G
Q
P
P
M
F
O
C
D
L
H
L
E
A
H
I2
I1


Fig. 2
S
S
2
1
N
G
F
N
C
F
H
A
C

Manlio Piva, Università di Padova

Immagine E suono: per una periodizzazione a partire dall'evoluzione tecnica del sonoro cinematografico

Due grandi registi del cinema francese, e del cinema mondiale, come Bresson e Godard, in occasioni e modi diversi, come da loro stile, hanno definito l'arte cinematografica con frasi simili che potremmo collazionare così: "il cinema è un'arte fatta di immagini in movimento e suoni". Con accezioni diverse per entrambi, questa frase, apparentemente lapalissiana, contiene un nocciolo duro che ha dato lo spunto a questo intervento. È quella vocale solitaria, E, questo nocciolo, per entrambi importante quanto e più del sostantivo che la precede e la segue. Perché è su questa che si fonda tutta un'idea di cinema come audiovisivo, cioè come organica dialettica fra immagini e suoni. Di fronte ai film di questi due registi, presi a esempio evidente di un certo modo di intendere il cinema, le diverse espressioni di questa organicità fra immagine e suono creano già di per sé un percorso artistico e di ricerca nel quale immergersi proficuamente.

Ma l'idea di film come audiovisivo non è semplice, non è ovvia, non è data una volta per tutte. Al limite potremmo definirla uno *stato dell'arte*. "Scrivere con immagini e suoni" implica l'utilizzo di due espressioni artistiche, quella visiva e quella sonora, che di per sé godono di una certa autonomia, partecipano di sensi diversi.

Ecco perché quella E è importante. Il suo valore può oscillare di volta in volta verso la *congiunzione* o la *disgiunzione*. Può voler significare "insieme costituito da immagini e suono, imago-acustico", oppure "immagini PIÙ suono". Questo valore diventa tanto più discriminante nell'ottica di una periodizzazione a partire da questi fattori, perché sappiamo che il cinema che conosciamo è solo una delle fasi, tecnologiche e linguistiche, di un rapporto fra suono e immagine che non è mai stato semplice perché non ha risentito solo delle mode e del gusto di autori, produttori e pubblico, ma soprattutto ha in diverso modo condizionato le possibilità espressive del linguaggio cinematografico, offrendo di volta in volta possibilità, necessità, soluzioni diverse al testo filmico nelle varie epoche.

Dopo un ampio periodo di studi cinematografici volti soprattutto a evidenziare lo specifico cinematografico e il suo peso artistico sotto il profilo dell'immagine e dei rapporti fra le immagini nel montaggio, da qualche lustro si parla e si scrive di cinema analizzando con più convinzione il rapporto audiovisivo, negando l'ancillarità del

suono in questo rapporto, eppure ancora per molti casi in un'ottica di risarcimento, come per una colpevole rimozione, tardivamente ammessa, con risultati a volte eccessivi in senso opposto, cioè di cercare e trovare a forza questa relazione audiovisiva.

Questo contributo parte da qui, con una serie di proposte di per sé non nuove nell'analisi dell'opera filmica in rapporto al sonoro, ma che tenteremo di sistematizzare in un'ottica che tenga conto prima di tutto dei diversi apporti tecnologici che nel tempo hanno mutato il rapporto fra immagini e suoni, e le sue ricadute a livello linguistico ed espressivo. Tutto a partire da quella E che diventerà paradigma, elemento di confronto fra i due fattori che verranno a comporre la tela audiovisiva.

Bisogna chiedersi innanzitutto a cosa può servire una simile periodizzazione. Può servire, per esempio, a evidenziare i cambiamenti nella fruizione del film da parte del pubblico, da spettacolo visivo a spettacolo audiovisivo, mettendo maggiormente in valore quella organicità audio-visiva che dopo tanti studi stenta ancora a essere intesa in senso proprio; o ancora, a valutare con maggior cognizione gli apporti estemporanei e originali di un autore/produttore rispetto alle necessità, possibilità tecniche/tecnologiche in suo possesso; far emergere l'apporto delle singole e specifiche maestranze tecnico-artistiche nella riuscita del prodotto filmico. In questo senso Rick Altman si pone la domanda su cosa sia il cinema:

> *Se si potesse definire il cinema dal solo punto di vista dell'immagine, avrebbe senso fondare interamente la sua definizione sull'apparato visivo. Sotto questo aspetto il cinema ha seguito per un secolo una traiettoria più o meno lineare. Una figura del tutto differente appare – zigzagante e indiretta – quando si prende in considerazione il suono, poiché la sua identità ha subito una costante ricostituzione, attraverso una continua ridefinizione delle linee di separazione fra i media.*[1]

Questa "linea zigzagante" è quanto si cercherà di superare in queste pagine, aggiustando la prospettiva a inglobare anche altri fattori oltre a quelli tecnici-tecnologici. Nella periodizzazione da lui proposta, Altman definisce una prima fase, almeno fino al 1906, nella quale il suono si trova addirittura all'esterno del dispositivo cinematografico (sala-pubblico-film proiettato), sotto forma di quegli imbonitori di fiera che "invitavano ad assistere alla proiezione di immagini in movimento",[2] colmandosi in questa meraviglia di immagini che si muovono come nel mondo reale tutta l'attesa dello spettatore. Questa idea, filologicamente corretta, sembra però limitare l'importanza di un altro elemento che, per quegli stessi anni, è richiamato da Adorno, quello dello straniamento che si produce nello spettatore di fronte a immagini che si librano nel silenzio totale, straniamento che, ancora oggi, prova chiunque vada a una delle proiezioni ultrafilologiche della *Cinémathèque* di Parigi. Nella sala, il solo ronzio del proiettore, crea nello spettatore un imbarazzante sentimento di solitudine e *voyeurisme* che si stempera solo quando qualcuno starnutisce, tossisce, provoca un qualsiasi rumore o commenta le immagini mute che si susseguono sullo schermo. È vero, il suono non farà parte dello spettacolo in sé, ma è comunque ricercato dallo spettatore in sala, non foss'altro che per scongiurare quel vuoto amniotico in cui quelle immagini sembrano simultaneamente trascinarlo e allontanarlo. Per questo ben presto al film verrà associato il suono prodotto da uno o più musicisti in sala, anche solo con la scusa di voler coprire il forte rumore prodotto dai proiettori dell'epoca. Per questi musicisti, non sempre così preparati e fantasiosi, verranno approntate delle partiture pass-partout, i *cue sheets*, suddivisi seguendo un criterio *drammaturgico* che associava certi brani famosi, trascritti per pianoforte, alle tipologie di sequenze di cui erano il commento, commento musicale, d'atmosfera, in sala. Il suono, da esterno al dispositivo, già comincia a essere ad esso associato, per non dire dei casi in cui era il suono, la musica, ad essere commentata, *illustrata* dalle immagini che si susseguivano sullo schermo (festività religiose o commemorazioni patriottiche).

Il suono associato alle immagini in movimento è in questi anni prodotto non solo da musicisti, ma anche meccanicamente. In sale piccole e senza pianista era sufficiente il suono gracchiante di un fonografo e di un reper-

torio di dischi. Con movimento analogo, anche su questo versante l'avvicinamento fra immagini e suono riprodotto meccanicamente non si fa attendere. Fra il 1908 e il 1910 Edison in America e Gaumont in Francia accoppiano il fonografo al film, con il *Cameraphone*, film e fonografo sincronizzato: l'epoca del film sonoro sembra ormai prossima ma, salvo poche decine di sale, tale diffusione non ebbe il successo commerciale sperato e venne quindi abbandonata.

Siamo in una fase nella quale a un suono più o meno aleatorio, casuale, associato al film, viene a sostituirsi un suono che a quel film è più o meno direttamente ispirato (utilizzo dei *cue sheets* e poi il *procedimento Rothacker* per la sincronizzazione a distanza fra radio e film). Tale fase trova il suo punto massimo nella musica non più di repertorio ma appositamente scritta per il film, che privilegia quindi autori e produzioni importanti, costose, e che si risolve perlopiù in *happening* pubblicitari piuttosto che nella fruizione normale del film, per gli elevati costi di una proiezione con concerto dal vivo. Tale soluzione è indice anche del progressivo tentativo di dare alle immagini un suono che fosse il più possibile *vicino* ad esse, sincronizzato.

A Londra, nel 1929, Ejzenštejn assiste alla proiezione del *Potemkin*; sul podio Edmund Meisel a dirigere le musiche da lui composte per il film. Ejzenštejn scrive che il compositore, per valorizzare la propria musica, si era accordato con il proiezionista per rallentare leggermente il ritmo di proiezione. Tale decisione fu fatale per i leoni di marmo che sembrano drizzarsi in piedi. Le tre inquadrature, in rapida sequenza, creano un'unica "metafora scultorea" ("hanno ruggito anche le pietre", Ejzenštein). Il rallentamento dello scorrimento, facendo svanire l'effetto subliminare, procura la "presa di coscienza del procedimento" da parte del pubblico che reagisce con una risata generale. Il regista è furibondo: "Nel mio ricordo, questo è l'unico caso in cui la sequenza suscitò ilarità; e ciò a causa della violazione di quelle frazioni di secondo che decidono se la costruzione sarà una *metafora* oppure un *aneddoto, raccontato a parole*!"[3]

Il grande regista russo pone il dito nella piaga: riprodotto meccanicamente o dal vivo, il suono che accompagna il film è comunque da esso *separato*, incide sul film in un modo che *il film non può controllare* e viceversa. Che anche dal punto di vista del suono riprodotto meccanicamente questa separazione sia fonte più di croci che di delizie, ce lo dice tutto il periodo di sperimentazioni di sincronizzazione del suono su disco che continuano negli anni Venti (e in modo divertente lo riassume il capolavoro di Stanley Donen, *Singin' in the Rain*, del 1952).

Perché il problema principale è quello della sincronizzazione meccanica fra immagini e suono, ma tale problema emerge soprattutto in relazione all'affermarsi di una idea di cinema che si affranca dai modelli simbolisti ottocenteschi, su cui si sofferma Masson nella sua analisi dell'estetica propria del film muto;[4] si afferma cioè un'estetica *realista* che, sorvolando le sperimentazioni delle avanguardie europee, aggancia sempre più fortemente il film alle sue doti narrative e mimetiche, teatrali, per le quali la mancanza di un suono altrettanto realista diveniva una lacuna che andava colmata. Il primo passo fu quello *rumorista*, ossia quello di aggiungere o mimare, attraverso l'accompagnamento musicale, i suoni prodotti dal mondo, una sorta di *mickey mousing* per il quale a ogni evento notevole riprodotto sullo schermo doveva prodursi un suono corrispondente e sincronizzato. In questa prospettiva, il suono sincrono più ambito non poteva che essere quello della voce, la cui qualità non poteva essere mimata, ma riprodotta tale e quale, e necessariamente in un sincronismo perfetto con il movimento delle labbra (*lyp sinc.*). Al primo problema risponde, con prodotti accettabili, la tecnologia discografica; il secondo è più difficile a risolversi, perché ogni singolo e banale incidente in fase di proiezione mette a rischio il delicato rapporto tra lo scorrimento della pellicola e il girare del disco sonoro. Nonostante ciò, il primo sistema a imporsi a livello mondiale fu quello con sonoro su disco (*sound-on-disc*), il sistema *Vitaphone* (fondata 1926) della Warner, sulla scia del successo di pubblico del film con Al Jonson *The Jazz Singer* (uscito nelle sale il 6 ottobre 1927). Negli stessi anni, infatti, oltre al sistema su disco si stavano sperimentando altri sistemi, su pellicola e su nastro magnetico: il sistema *TriErgon* tedesco e il sistema danese Petersen-Poulsen spe-

rimentato da Gaumont in Francia. In particolare, il sistema *TriErgon* appariva quello logicamente più adatto a superare l'impasse della sincronizzazione, ma dovette combattere a lungo prima di imporsi, con una battaglia dai risvolti commerciali, industriali, politici, e infine linguistici sui quali la storia del cinema si è spesso soffermata, ma con una limitata visione d'insieme che invece costituisce, nell'ottica di questo intervento, un momento fondamentale sul quale vale la pena interrogarsi per evidenziare come il convergere di tanti fattori e interessi abbia reso questo periodo una rivoluzione, tanto industriale che linguistica, all'interno della storia del cinema. Il brevetto tedesco prevedeva, come è noto, la scrittura direttamente su pellicola del sonoro (*sound-on-film*), risolvendo così, in un colpo solo, i due problemi suddetti. La tecnologia della lettura ottica era infatti da tempo acquisita, mentre la presenza sulla stessa pellicola delle immagini e del sonoro corrispondente risolveva definitivamente il problema più grosso, quello del sincronismo: come passava l'una sotto la luce del proiettore, passava anche l'altro sotto la fotocellula. Eppure per anni i due sistemi, il *Vitaphone* della Warner e il *Movietone* della Fox (che aveva acquistato nel 1925 il brevetto *TriErgon*), si contesero il mercato, lasciando le briciole agli altri.

Quali le principali implicazioni legate a questa rivoluzione tecnologica? In primo luogo, commerciali, che favoriscono dapprima il sistema *Vitaphone*: aggiungere un disco sincronizzato al proiettore già in uso era un risparmio notevole per gli esercenti che già dovevano subire la grossa spesa di ristrutturazione delle sale per l'amplificazione del suono.

In secondo luogo, tecniche: la creazione di studi appropriati, del tutto insonorizzati perché, non potendo doppiare il suono, si poteva utilizzare solo quello ripreso in diretta; i film dovevano essere girati in interni per lo stesso motivo e la macchina da presa doveva essere posta in un sarcofago che schermasse il rumore da essa prodotto. Vengono sostituite le lampade ad arco voltaico, perché rumorose, con altre lampade, che sono però meno potenti e impediscono di ricreare il forte *effetto sole* e sono meno efficaci nell'illuminazione in profondità degli scenari (ne consegue una minore profondità di campo); in più queste lampade si riscaldano velocemente e diviene necessaria la climatizzazione degli studi.

Già Comolli, negli anni Settanta,[5] ha evidenziato lo stretto rapporto fra ragioni commerciali e tecnologiche ed effetti linguistici. In questo senso, l'avvento del sonoro non implicò solo l'ingessatura della macchina da presa, ma anche la sua impossibilità al *plein air*; la sostituzione delle luci comportò tutta una diversa disposizione del *décor* e degli attori, quindi anche delle scelte registiche e di montaggio. L'utilizzo poi del sistema di lettura ottica del suono, rispetto a quello su disco, comporta anche una diversa struttura della pellicola, che deve far posto alla banda sonora (quindi lo spazio dell'emulsione si riduce e cambia le proporzioni); inoltre, per permettere una migliore lettura della banda ottica alla fotocellula, si utilizzano pellicole maggiormente contrastate, con conseguente diminuzione della scala di grigi, cioè diminuzione della qualità dell'immagine. A queste implicazioni *dirette* sulla struttura e composizione dell'opera filmica, si aggiungono quelle *indirette*: il fatto che gli attori non mimassero più le parole che venivano più o meno riprodotte nelle didascalie, ma che le pronunciassero veramente, produsse una necessaria modificazione nella recitazione, nei movimenti, negli atteggiamenti, nelle espressioni del volto; la *spada di Damocle* costituita dal microfono e dal suo *deus ex machina*, il fonico nella sua cabina di registrazione, richiedeva inoltre di ridurre, al pari dei grigi nella pellicola, le *nuances* della voce, affinché ciò che veniva detto giungesse forte e chiaro alle cuffie del fonico, quindi non sussurri e grida, accenni e scatti, ma toni medi e ben scanditi dei dialoghi degli attori. La difficoltà di girare in esterni implicava il ritorno al *kammerspiele*; l'impossibile missaggio, la scelta netta fra scene rumoristiche, dialogate, musicali. La necessità della presa diretta dei dialoghi sancì definitivamente la fine dell'universalità del linguaggio filmico e la perdita di un'aura di originalità del film: gli attori recitavano la loro parte nella loro lingua e sotto la direzione di un regista, poi le stesse parti negli stessi scenari venivano interpretate da altri attori sotto la direzione di altri registi... È la breve e intensa epoca dei film in versioni multiple (fino al 1934).

D'altro canto, come evidenzia Chion,[6] la sincronizzazione del visivo al sonoro implica una mutazione del tempo stesso del film, non più elastico e cronologico ma fisso e cronografico, non più *sincronico*, ma *diacronico*, vettoriale. Una risata generale, resa attraverso tante inquadrature di volti sghignazzanti, non può più essere intesa sia simultaneamente che in successione, come avveniva nel film muto, ma solo in successione, quella donata dal vettore sonoro, che si esplica necessariamente nel tempo. Da tutto ciò emerge lo stacco decisivo che, nel linguaggio filmico, si ebbe con la tecnica della sincronizzazione del sonoro su pellicola. Prima, con il suono su disco, al di là delle problematiche tecniche, lo spettacolo filmico non si poteva definire ancora audiovisivo, proprio perché il film non subiva la *violenza fisica* dell'innesto del suono nella sua struttura, innesto non indolore, come si è visto, ma comunque rivitalizzante. La E è diventata congiunzione, il film possiede una nuova potenzialità linguistica da sfruttare.

Tutte queste dinamiche in atto nei primi anni Trenta, cioè fino al definitivo imporsi sul mercato del sistema Fox e del doppiaggio, trovano in Francia un terreno privilegiato, e forse questo spiega anche l'attenzione che il cinema e la teoria cinematografica francese hanno poi dedicato ai rapporti fra suono e immagine: Resnais, Duras; Chion, Icart e naturalmente i già citati Bresson e Godard per dire solo di alcuni. Un mercato importante come quello francese, infatti, è all'epoca poco attivo nella ricerca sul sonoro, a parte Gaumont, e questo attira gli stranieri. Anche perché la Francia è il crocevia ideale: rampa di lancio per i film europei verso il grande mercato statunitense, pista d'atterraggio per le grandi major americane che si contendevano il mercato vergine dei film insonorizzati. Forte del sistema *TriErgon*, la Tobis Klangfilm tedesca puntava a diffondere il suo standard al mercato europeo. La Tobis aveva dotato del suo sistema sonoro gli studi di Epinay, dove Clair gira *Sous le toits de Paris* (1930) e altri film; analogamente, la Paramount punta al mercato europeo costruendo a Joinville gli sofisticati studi per le produzioni di film in versioni multiple; a Joinville c'erano poi anche i nuovi studi per il sonoro della Pathé, che produce *La Petite Lise* (J. Gremillon, 1930); a Billancourt invece, l'attento produttore Braunberger, che aveva prodotto a Londra il primo film sonoro francese (*La Route est belle*, R. Florey, 1929), compra i teatri di posa dotandoli di apparecchiature per il sonoro e vi gira *La Chienne* (J. Renoir, 1931). Insomma, la *banlieue* parigina vede il confrontarsi del mercato interno (Braunberger) con quello estero, al quale si deve aggiungere l'outsider Pagnol, che gira *Marius* (1931) a Marsiglia sotto produzione americana. Insomma, in questa *anarchia* dagli standard, si possono rintracciare tre-quattro poli produttivi differenti che, guarda caso, producono i film di quattro grandi cineasti francesi, giustamente osannati per la loro sensibilità e originalità nell'uso del nuovo mezzo sonoro, che però… non era necessariamente lo stesso.

Confusione analoga emerge, in quegli anni, fra gli esercenti: quale sistema adottare per le sale? Almeno fino al 1931 gli americani rifiutarono il principio di intercambiabilità fra le apparecchiature, per non perdere il possibile monopolio. Agli esercenti era richiesto di affidarsi all'uno o all'altro o acquistare più sistemi di proiezione, con costi chiaramente esorbitanti, specie per le piccole realtà di provincia. Aspettare e vedere chi la spunta, magari continuando a proiettare film muti? Fidarsi dei sistemi più economici, per evitare grosse spese che poi possono rivelarsi inutili? Come emerge dallo studio di Barnier,[7] il quale riporta anche una preziosa tabella dei sistemi di riproduzione del suono in uso in Francia nei primi anni Trenta, non solo queste apparecchiature erano costose, ma non erano nemmeno affidabili e lasciavano spesso in panne il proiezionista. Per un periodo, fino almeno al 1930-1931, giravano, perlomeno in Francia, film sincronizzati con sonoro su pellicola e con sonoro su disco. Il problema è quello della fragilità di questi ultimi: ogni disco dura 20 minuti, se veniva segnato doveva essere cambiato; se c'era un incidente durante la proiezione, si doveva interrompere il film o lasciarlo scorrere muto fino al disco successivo per mantenere il sincronismo; se la pellicola era rovinata o rotta, si doveva sostituire con della pellicola neutra della stessa lunghezza, sempre per mantenere la sincronizzazione. Certo un sistema poco pratico.[8]

E il pubblico? Il pubblico si ritrova nel mezzo, spiazzato da film sonori di qualità mediocre, resa pessima da

sistemi di proiezione e amplificazione spesso inadeguati; gli spettatori si ritrovano a vedere film muti spacciati per sonori e film sonori che sembrano muti...

Un periodo breve ma intenso. La "normalizzazione" passerà attraverso il definitivo diffondersi del sistema di *sound-on-film* e, soprattutto, della possibilità di doppiare il film, che pone fine alla produzione delle costose versioni multiple, affascinanti cloni analizzati in profondità anche da una recente edizione di questo Convegno. Ma la guerra fra tedeschi e americani continuerà, sotto il profilo dello sfruttamento commerciale del brevetto *TriErgon* in Europa, guerra che si concluderà, fra un fragile accordo e l'altro, solo con la sconfitta, anche militare, della Germania.

L'affermarsi del sistema del *sound-on-film* sancisce, lo ripetiamo, il definitivo coagulo di immagine e suono, quella E, che fino al sistema del *sound-on-disc* compreso era disgiuntiva, diviene congiunzione e il linguaggio cinematografico man mano recepisce le nuove possibilità che questo implica. Pensiamo ai primi film sonori di Lang, nel contesto avanguardistico del cinema tedesco UFA; al famoso *Manifesto* (1928) firmato da Ejzenštein, Pudovkin e Aleksandrov; all'opera di tanti registi che, fino agli anni Settanta, rifletteranno con i loro film sulle possibilità del linguaggio audiovisivo, portando il suono monofonico alla sua maturità.

Ma il doppiaggio implica anche tutta una rivoluzione del sistema di fruizione del film, della sua idea di originalità, dello statuto stesso dell'attore, tutti elementi critici già evidenziati dalle versioni multiple. L'affinarsi poi della colonna sonora porta al proprio moltiplicarsi: da una parte la colonna sonora internazionale, dall'altra le voci degli attori, che possono essere cambiate a volontà. Il missaggista perde il controllo del rapporto fra le intensità dei suoni, l'attore perde il controllo della propria voce, il personaggio il controllo delle proprie parole, dati in pasto alle necessità e ai gusti del missaggista e del direttore del doppiaggio di ogni distributore estero del film... Ecco perché alcuni registi evidenziano queste *falle*, creando film volutamente a-sincroni, poliglotti, *enfisemici* (Fellini, Duras, Godard).

La colonna sonora si affina, si infittisce, si moltiplica. Nel 1977 arriva *Star Wars* di Lucas e anche il cinema, come la discografia, conosce la stereofonia. Il suono non esce più da un unico luogo, simbolico, posto dietro allo schermo, ma si posiziona nello spazio, seguendo le leggi della prossemica. Si va ancor più verso un suono *realista*, localizzato, piuttosto che illusionista. O meglio: un *suono per ogni cosa*, un mobilio sonoro sempre più ingombrante e spettacolare. Si pone un ulteriore problema di missaggio: su quale pista/diffusore porre un determinato suono? A destra, a sinistra, su entrambe?[9] Non ci si chiede più quali suoni porre, di quali suoni il film ha bisogno per significare, ma quali suoni *ci sono nell'immagine e fuori di essa*, con un horror vacui *giustificato* dalle possibilità timbriche del *dolby*. Lo spettatore è più propenso a valutare la qualità dello spettacolo al quale assiste (vede/ascolta), piuttosto che a farsi trascinare nella *fiction*. La qualità dei diffusori sonori consente al film di *toccare* lo spettatore (lo fa fisicamente vibrare), e vi sono ragazzi che al cinema ammettono di preferire i lati della sala, sotto i diffusori, per godersi il frastuono. Odin parla di *film-concerto*,[10] evidenziando da un lato la qualità acustica raggiunta dal film, ma dall'altro soprattutto la diversa fruizione del film in sala e la paradossale divaricazione del film dalla sua colonna sonora man mano che questa diviene più raffinata. Sono film-più-concerto, film-più-Opera, film-più-soundtrack *in vendita nei migliori negozi di dischi*.

Oggigiorno la colonna sonora ottica resiste, ma sta già lasciando il passo alla colonna sonora in *digital sound*... su disco. Il *sound-on-disc* si sta riprendendo la sua rivincita, quella E è di nuovo, raffinata tecnologicamente, disgiuntiva. O forse si sta definitivamente invertendo il rapporto fra immagine e suono: ora il suono digitale è un flusso di luce mentre il film sta perdendo la pellicola per diventare un flusso di dati numerici. Un DVD può essere letto anche solo come CD musicale.

Rapporti suono E immagine

Suono aleatorio
Imbonitore
Rumori di sala

Suono tematizzato
Suono in sala (musica e/o parole)
cue sheets

Accoppiamento suono-immagine
Cameraphone
Sistema Rothacker
Musica composta per il film
Sistema Vitaphone

- - - *sincronizzazione* + + +

E disgiunzione

Sistema Movietone
Versioni multiple
doppiaggio
stereofonia
surround

- - - *orchestrazione audiovisiva* + + +

E congiunzione

film & sound on disc (DVD)

E disgiunzione

Note

[1] R. Altman, "Per un'archeologia del cinema sonoro", *Cinegrafie, L'immagine acustica. Dal muto al sonoro: gli anni della transizione in Europa*, n. 5 (1992), p. 9.

[2] *Ibid.*

[3] S.M. Ejzenštejn, "La musica del paesaggio", in Id., *La natura non indifferente* (Venezia: Marsilio, 1981), pp. 326-327.

[4] A. Masson, *L'Image et la parole* (Paris: E.L.A. - La Différence, 1989).

[5] Vedi i numerosi articoli pubblicati nei *Cahiers du cinéma* del biennio 1971-1972 e poi confluiti e integrati in J.-L. Comolli, *Tecnica e ideologia* (Parma: Pratiche, 1982).

[6] M. Chion, *La voce nel cinema* (Parma: Pratiche, 1991).

[7] M. Barnier, "La lenta trasformazione delle sale francesi", in *Cinegrafie, L'immagine acustica. Dal muto al sonoro: gli anni della transizione in Europa, op. cit.*, p. 68.

[8] *Ibid.*, p. 66.

[9] Vedi A. Gryzik, *Etudes Cinématographiques, Le Rôle du son dans le récit cinématographique*, nn. 139-141 (1984).

[10] R. Odin, "Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur", *Iris, Cinéma et narration 2*, n. 8 (1988), pp. 121-139.

Finito di stampare
nel mese di febbraio 2008
presso le Poligrafiche San Marco
di Cormons (GO)

Atti del Convegno Internazionale di Studi sul Cinema
Università degli Studi di Udine

Monica Dall'Asta, Guglielmo Pescatore,
Leonardo Quaresima, a cura di,
Il colore nel cinema muto/Color in Silent Cinema
(Bologna: Mano, 1996), pp. 224.

Anja Franceschetti, Leonardo Quaresima, a cura di,
Prima dell'autore/Before the Author
(Udine: Forum, 1997), pp. 316.

Francesco Pitassio, Leonardo Quaresima, a cura di,
Scrittura e immagine. La didascalia nel cinema muto
Writing and Image. Titles in Silent Cinema
(Udine: Forum, 1998), pp. 460.

Leonardo Quaresima, Alessandra Raengo, Laura Vichi, a cura di,
La nascita dei generi cinematografici/The Birth of Film Genres
(Udine: Forum, 1999), pp. 456.

Leonardo Quaresima, Alessandra Raengo, Laura Vichi, a cura di,
I limiti della rappresentazione/The Bounds of Representation
(Udine: Forum, 2000), pp. 472.

Leonardo Quaresima, Laura Vichi, a cura di,
La decima musa. Il cinema e le altre arti
The Tenth Muse. Cinema and Other Arts
(Udine: Forum, 2001), pp. 640.

Laura Vichi, a cura di,
L'uomo visibile/The Visible Man
(Udine: Forum, 2002), pp. 424.

Anna Antonini, a cura di,
Il film e i suoi multipli/Film and Its Multiples
(Udine: Forum, 2003), pp. 488.

Veronica Innocenti, Valentina Re, a cura di,
Limina/le soglie del film/Film's Thresholds
(Udine: Forum, 2004), pp. 576.

Alice Autelitano, Veronica Innocenti, Valentina Re, a cura di,
I cinque sensi del cinema/The Five Senses of Cinema
(Udine: Forum, 2005), pp. 488.

Alice Autelitano, Valentina Re, a cura di,
Il racconto del film/Narrating the Film
(Udine: Forum, 2006), pp. 552.

Enrico Biasin, Giulio Bursi, Leonardo Quaresima, a cura di,
Lo stile cinematografico/Film Style
(Udine: Forum, 2007), pp. 544.

Enrico Biasin, Roy Menarini, Federico Zecca, a cura di,
Le età del cinema/The Ages of Cinema
(Udine: Forum, 2008), pp. 448.

le età del cinema
the ages of cinema

XIV Convegno Internazionale
di Studi sul Cinema

XIV International
Film Studies Conference

University of Udine


ISBN 978-88-8420-459-2
9 788884 204592

€ 27,00